Rafael Beltrán, Marta Haro, eds.

El cuento folclórico

en la literatura y en la tradición oral

PUV

Con el recuerdo en el alma y la admiración unánime hacia la labor del gran folclorista Julio Camarena, siguiendo sus pasos y guía maestra, algunos de los mejores especialistas que en España, Portugal, México y Francia han trabajado en la recopilación, catalogación y análisis del cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral, tratan de presentar un estado de la cuestión sobre su fascinante mundo de realidades literarias y símbolos mentales.

Los autores de los artículos que componen este libro abordan cuestiones relacionadas con la memoria oral y la transmisión colectiva, la pervivencia del cuento en textos literarios desde la Edad Media hasta hoy, la marginación o dignificación de lo popular en la fijación literaria, la presencia de temas, tipos, motivos, estructuras y formas cuentísticas, y los logros y necesidades primordiales en la recopilación y catalogación del cuento, en el presente de las diferentes áreas lingüísticas y geográficas de España y Latinoamérica.

EL CUENTO FOLCLÓRICO EN LA LITERATURA Y EN LA TRADICIÓN ORAL

L1-7912

EL CUENTO FOLCLÓRICO EN LA LITERATURA Y EN LA TRADICIÓN ORAL

Rafael Beltrán, Marta Haro, eds.

José Luis Agúndez García, Rafael Beltrán, Isabel Cardigos dos Reis, François Delpech, José Fradejas Lebrero, Aurelio González, Carlos González Sanz, María Jesús Lacarra, José Manuel Pedrosa, Josep Maria Pujol, Jesús Suárez López

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
BIBLIOTECA
FACULTADE DE FILOLOXÍA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
2006

FOTOCOPIAR LIBROS
NO ES LEGAL

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© De los textos: los autores, 2006
© De esta edición: Universitat de València, 2006

Producción editorial: Maite Simón
Fotocomposición y maquetación: Textual IM
Corrección: Pau Viciano
Cubierta:
Diseño: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 84-370-6351-5
Depósito legal: V-1284-2006

Impresión: Guada Impresores, SL

A Julio Camarena,
in memoriam

ÍNDICE

PRESENTACIÓN, *Rafael Beltrán y Marta Haro* 11

LÍMITES ENTRE TRADICIÓN ORAL Y LITERATURA: CUENTECILLOS EN AUTORES DEL XIX Y XX, *José Luis Agúndez García* 17

LA PRINCESA QUE NO SABIA L'ENDEVINALLA (ATU, 851) I ALTRES TIPUS RONDALLÍSTICS A L'EPISODI DE FELIP I RICOMANA (*TIRANT LO BLANC*), *Rafael Beltrán* 57

A MUDEZ DE DONA MARINHA: LENDAS E CONTOS EM TORNO DO SILÊNCIO NA MULHER, *Isabel Cardigos dos Reis* 89

VÉLEZ DE GUEVARA, *EL DIABLO COJUELO* ET LE CONTE FOLKLORIQUE, *François Delpech* 111

DE UN REFRÁN AL CINE: «LE QUITAY DE LA HORCA COMO PUTA», *José Fradejas Lebrero* 151

CUENTOS Y CUENTISTAS: CRUCE DE TRADICIONES EN HISPANOAMÉRICA, *Aurelio González* 187

LA INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA: PREMISAS Y CONSIDERACIONES DE CARÁCTER ÉTICO EN RELACIÓN CON EL TRABAJO DE CAMPO, *Carlos González Sanz* 207

«EL PAN COMIDO: EL SUEÑO MÁS MARAVILLOSO» (ATU 1626) Y OTROS CUENTOS AFINES: UN RECORRIDO POR ALGUNAS VERSIONES HISPÁNICAS DE LA TRADICIÓN ORAL Y ESCRITA, *María Jesús Lacarra* 217

LA LÓGICA DEL CUENTO: EL SILENCIO, LA VOZ, EL PODER, EL DOBLE, LA MUERTE, *José Manuel Pedrosa* 247

«L'OCELLET ES FA FER UN VESTIT NOU» (ATU 235C*) EN LA TRADICIÓ ORAL I EN LA LITERATURA, *Josep Maria Pujol* 271

REALIDAD Y FICCIÓN EN EL CUENTO FOLKLÓRICO: LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR, *Jesús Suárez López* 295

PRESENTACIÓN

El mundo del cuento folclórico, tradicional o popular constituye un apartado singular dentro de la historia de la literatura y de la tradición oral. Mantiene permanentemente abiertos ante la crítica, junto a las más destacadas piezas literarias artísticas, interrogantes planteados en asedio interpretativo creciente, que tratan de ser resueltos no sólo por historiadores de la literatura, sino por pedagogos, psicólogos, folcloristas, antropólogos e historiadores de la cultura en general. Porque el cuento, en su dimensión de entretenimiento, de diversión, de extrañamiento de la realidad, a veces de catarsis liberadora, tiene unas potencialidades simbólicas que intrigan y atraen, como han hecho siempre las mejores historias y las mejores ficciones, al oyente y al estudioso.

Los ámbitos del cuento son muchos. Los cuentos no nos hablan sólo de historias inverosímiles y fantásticas, de dragones y princesas (la gran tradición del cuento maravilloso, los *Märchen*), sino de otras alegóricas (la no menos antigua y arraigada fabulística, con sus *tricksters* y otros animales de comportamientos humanizados) y, por descontado, de casos sorprendentes y dramáticos; de acciones de agresión, de maltrato y de venganza (personal o colectiva); de castigos o penitencias, de comportamientos exagerados (el tonto y el listo, la prueba, la trampa, el adulterio). Y caen dentro de su órbita los ejemplos más delirantes y absurdos de estupideces, las estrambóticas farsas, las ingeniosas facecias y los imposibles «sucedidos»; las simples anécdotas, a veces etiológicas, otras sencillamente humorísticas; o los juegos formulísticos de la memoria.

Si el cuento ha sobrevivido y sobrevive no sólo en la tradición escrita, sino en la oral, es gracias a que esgrime su enorme capacidad comunicativa siempre. El cuento forma parte de la tradición oral, del folclore narrativo, que es como decir del universo de conocimientos de una comunidad legado como relatos (mitos, leyendas, creencias, vivencias transmitidas como narraciones). Esa suma de conocimientos o «sabiduría popular» (*folk-lore*) es siempre comunicación interactiva y, aunque a menudo espontánea, posee una verdadera dimensión artística que a menudo despreciamos.

Los cuentos folclóricos han sufrido una selección darwiniana a lo largo del tiempo. El cuento que tuvo utilidad comunicativa (y arte comunicativo) sobrevivió; el que no la tuvo, desapareció. Y es que la captación del oyente requiere una técnica y unas capacidades notables que, sin embargo, muchos siglos de cultura escrita han negado de manera sistemática a los narradores tradicionales. ¿Cultura popular, entonces? Sí, pero de primer rango, y con todos los matices y cautelas que el uso del adjetivo «popular» o *folk*, en ocasiones tan desvirtuado, comporta.

Por tanto, ¿es el cuento folclórico verdaderamente un relato artístico, que merece estudios académicos como cualquier otro género literario? Por supuesto que sí. ¿Aunque sea trasmitido en muchas ocasiones por personas sin conocimientos letrados, sin técnicas de «escritura»? Naturalmente. La oralidad tiene su especificidad artística. El arte es técnica y el arte de la narración es técnica narrativa, que se podrá dar o bien en la oralidad, o bien en la escritura, o bien en ambas. Así, el cuento folclórico representará y concentrará de manera *art*ística (técnica y, en ese sentido, *art*ificiosamente) pulsiones y deseos del vivir humano, en los inmensos espacios contingentes que se abren en esa galaxia que media entre la realidad y la fantasía.

El curso sobre «El cuento folclórico», celebrado bajo el generoso patrocinio y en la sede de Valencia de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, entre los días 2 y 5 de noviembre de 2004, reunió a algunos de los mejores especialistas que, en España, Portugal, México y Francia, han trabajado en la recopilación, catalogación y análisis de la cuentística hispánica. Se propuso el curso con la finalidad de describir y presentar un estado de la cuestión, así como de coordinar proyectos, orientaciones y objetivos de trabajo para el futuro. Y se concibió desde el primer momento el de la cuentística hispánica como un marco geográfico relativamente pequeño –si se compara con la enorme tradición cuentística internacional-, pero riquísimo por su variedad fértil y viva de lenguas y registros dialectales y sociales.

En el curso, portavoces acreditados de líneas de investigación plurales –los autores de los artículos que componen este libro– abordaron cuestiones relacionadas con la memoria oral y la transmisión colectiva, la pervivencia del cuento folclórico tradicional en textos literarios desde la Edad Media hasta nuestros días, la marginación o dignificación de lo popular en la fijación literaria, los principales temas, tipos, motivos, estructuras y formas cuentísticas, y los logros y necesidades principales en la recopilación y catalogación del cuento, hoy, en las diferentes áreas lingüísticas de España y Latinoamérica. Estuvieron los maestros, que imponían su autoridad intelectual. Pero no pudo estar la persona que quizás

mejor que ninguno de nosotros expresaba lo que quería enseñar el curso: el amor apasionado en perfecta armonía con el estudio riguroso de los cuentos.

El diseño del curso, preparado casi dos años antes, se había realizado pensando siempre en Julio Camarena como modelo y guía de trabajo. Sabíamos que estaba muy ilusionado por participar en él y mantuvimos hasta el último momento la esperanza de que pudiera hacerlo. Lamentablemente, Julio Camarena estaba ya gravemente enfermo cuando se tuvo que desarrollar el programa y falleció ese mismo mes, dejándonos el legado de su recuerdo y ejemplo vital y, gracias a su generosidad, una herencia riquísima de mucho de lo que había llegado a plasmar por escrito su amor por la palabra oral.

Julio Camarena había dedicado todos sus afanes investigadores al mundo del cuento. Colaborador del Seminario Menéndez Pidal, miembro del Equipo Fuentes de la Etnología Española (CSIC) y de la International Society for Folk Narrative Research, sus recopilaciones de cuentos tradicionales en Ciudad Real (1984), León (1991) y Cantabria (1995) y su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español,* realizado en colaboración con Maxime Chevalier, constituyen, en conjunto, la principal aportación hecha nunca en España al campo del cuento folclórico. Del *Catálogo* han aparecido cuatro volúmenes (algo más de la mitad del total), que comprenden la catalogación de cuentos de animales (1995), maravillosos (1997), religiosos (2003) y cuentos-novela (2003). Quedan miles de fichas, prueba de su afán por llevar a cabo su proyecto hasta el fin, pendientes de ordenar y trasladar a un nuevo o nuevos volúmenes.

Detrás de la apariencia fría y documental inherente a cualquier catálogo, respira en el *Catálogo tipológico* de Camarena y Chevalier el aliento de la presencia, visible en su esmerada y valiosísima antología, de cuentos de tradición oral en castellano, catalán, gallego y vasco, y late la contundencia de unos criterios, generalmente incontestables, que habrán de guiar –y ya lo han hecho– cualquier otra antología, abierta al futuro, relacionada e interdisciplinar. Criterios científicos, basados en las investigaciones filológicas y antropológicas más destacadas que se han realizado hasta hoy, y que se continúan haciendo en el siglo XXI, en Europa y fuera de Europa, alrededor del mundo del cuento. Y la mejor prueba la da el hecho de que el trabajo de Julio Camarena y Máxime Chevalier enriquece la actualización del clásico *Types of Folktale* de Antti Aarne y Stith Thompson (1961), a cargo de Hans-Jörg Uther, salida a la luz recientemente.

El sistema de clasificación de tipos de cuentos diseñado por Antti Aarne (1910) había sido revisado anteriormente dos veces por Stith Thompson (1928, 1961), quien lo amplió para incorporar los resultados de investigaciones llevadas a cabo hasta entonces. La clasificación de Aarne y Thompson, ahora

nuevamente actualizada por Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* (2004), representa una base de partida, un diccionario vivo y abierto, que acepta, como hacen los glosarios con el léxico o las acepciones nuevas, aportaciones que vienen periódicamente de la cuentística que pervive en todo el mundo. Además, como facilita la comparación con las recopilaciones de cuentos de otros lugares, se ha convertido en un instrumento imprescindible de investigación, y prácticamente todos los catálogos y hoy en día también muchas colecciones se organizan siguiendo su modelo. Este índice de casi 2.500 patrones de argumentos de cuentos en todo el mundo, desde China hasta Sudamérica, desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, es aceptado hoy internacionalmente y aplicado por todo trabajo científico mínimamente riguroso que afronte el problema del cuento tradicional desde un punto de vista temático, comparativo o simplemente formalista.

La esmerada actualización realizada por Uther se mantiene fiel al espíritu de sus antecesores, corrigiendo discretamente sus inevitables errores, pero impulsando con firmeza el valor de sus logros. Es, en definitiva, una herramienta más fina, que seguirá permitiendo que los tipos internacionales de cuentos sean localizados rápidamente, ahora con mayor nitidez y proporcionando, además, una orientación histórico-comparativa útil para la investigación de estudiosos de cualquier disciplina que tenga que ver con las tradiciones populares.

Con estas guías fundamentales y unánimemente reconocidas, y haciendo valer su volumen de valiosa información, se ha trabajado y se trabaja –como se comprobará en la bibliografía aportada en este volumen– en el campo de los cuentos catalanes, castellanos y portugueses durante los últimos años. Así lo han hecho con los cuentos del área lingüística del catalán Carme Oriol y Josep M. Pujol (2003). Su monumental *Índex* cuenta con el *corpus* más completo posible de fuentes primarias de cuentos: casi 70 autores de más de 100 volúmenes de colecciones de cuentos, publicadas a lo largo de los últimos ciento cincuenta años. El escrutinio del corpus ofrece un conjunto de 4.819 registros, un 42,2 % de los cuales (2.049) corresponde a argumentos (más de 500) incluidos en el índice internacional.

Y los otros catálogos y recopilaciones castellanas, las últimas y mejores colecciones siguen siempre el índice de Aarne y Thompson. Nos referimos muy especialmente a las modélicas colecciones debidas a Julio Camarena, *León* (1991), Jesús Suárez, *Asturianos* (1998), José Luis Agúndez, *Sevillanos* (1999), Isabel Cardigos, *Portuguese Folktales* (en prensa), o Javier Asensio, *Riojanos* (2002) entre otras. Y a la catalogación de cuentos tradicionales aragoneses de Carlos González (1997-2004). La mayoría de estos estudiosos participan en este volumen.

Al final de esta introducción, al lector le puede asaltar una lógica pregunta: cuando hablamos de documentación, de catalogación, de tipología, ¿de verdad nos estamos refiriendo a narraciones populares, a relatos tradicionales? Sí, sin duda. Y es que nuestras madres, que nos contaban «Las tres naranjas del amor», «Pulgarcito», «La ratita presumida» o «Garbancito» para facilitar situaciones enojosas (el mal comer, la dificultad de dormirnos solos...) y, sobre todo, para tratar de establecer, mantener y ahondar en un vital intercambio afectivo, estaban reproduciendo, seguramente sin saberlo, historias a veces recientes, pero otras muy, muy antiguas, cargando como si se tratara de un peso liviano con las alforjas de siglos e incluso en ocasiones de milenios encima. Ellas eran anillos de una cadena de tradición oral que sus hijos no querrían ni romper ni olvidar. Parece que cualquier investigación acerca de los cuentos folclóricos, por insignificante que sea, nos engrandece como partícipes de los intentos –siempre insuficientes– de recuperación de un pasado injustamente abandonado.

RAFAEL BELTRÁN
MARTA HARO
Universitat de València

LÍMITES ENTRE TRADICIÓN ORAL Y LITERATURA: CUENTECILLOS EN AUTORES DEL XIX Y XX

José Luis Agúndez García
Fundación Machado (Sevilla)

Gracias al esfuerzo de cuantos estudiosos se están ocupando en aportar un poco de luz en el mundo del cuento en la frontera de la oralidad y de la literatura escrita, hoy muchas cosas nos resultan diáfanas. En este sentido, la confluencia de filólogos y folcloristas ha sido providencial. Disponemos de estudios de cuentecillos que fueron tradicionales en las letras, por un lado, especialmente en la Edad Media, en los Siglos de Oro o en el siglo XIX, y tenemos, por otro, unos catálogos de cuentos de tradición oral; además, por este empeño conjunto de filólogos y folcloristas se van inventariando los cuentos que confluyen en ambas tradiciones. Con ello parecería sencillo trazar la conexión entre ambos campos; pero resulta difícil muchas veces establecer la influencia mutua entre folclore y tradición escrita, así como ajustar coincidencias, por la amplitud de los campos.

Solemos partir del índice general de Aarne y Thompson para considerar un cuento como folclórico, pero tal índice es, evidentemente, limitado y no recoge todo el componente oral de tradición, por lo que se ha ido acrecentando con inventarios, generales o parciales, que le van agregando nuevos tipos surgidos de estudios más minuciosos de la literatura escrita y de recogidas de material folclórico ceñidas al mundo hispánico. De esta forma, los catálogos parciales de Boggs, Robe, Hansen, González Sanz, Camarena, Rafael Beltrán, Pujol, así como estudios concretos (Chevalier, Camarena, Amores García, Fradejas Lebrero, etc.) de cuentos que describen su línea tradicional, van agregando paso a paso al inventario de cuentos folclóricos muchos tipos que antes sólo fueron detectados en las letras. El catálogo tipológico de cuentos populares que Camarena y Che-

valier están confeccionando, definitivo hasta la fecha, nos será en el futuro de un valor incalculable. Cuando este trabajo concluya, dispondremos de información valiosísima que nos permitirá conocer las características, las manifestaciones concretas, la difusión de cada tipo. Sabremos con certeza si determinado cuento es folclórico y si pertenece a la tradición oral en conexión con la escrita.

Estos estudiosos han catalogado los cuentos maravillosos, los de animales, los religiosos y los cuentos-novela, pero aún no han hecho lo propio con los chascarrillos, chistes, pullas, anécdotas o falsas historias. Mientras se ultimen los estudios iniciados por Camarena y Chevalier, e incluso después, será necesario aún ahondar en el mundo del cuento a ambos lados de la indecisa frontera entre lo popular y lo culto. Habrá que recorrer los dos caminos, como hasta el presente: el folclórico y el literario. Desde el primero se hace imprescindible estar atento a la aparición de nuevos tipos, no tanto porque sean nuevos, sino por cuanto hasta la fecha no se les haya prestado atención. En el campo de las letras parece conveniente tener catalogados todos cuantos cuentecillos han sido reflejados por los escritores.

Se constata cómo algunos relatos que se recuerdan en tal o cual obra, tenidos por cultos, se recogen de viva voz porque también pertenecen al saber del pueblo. Parece cuestión de tiempo que algunos de los referidos por Lope, Timoneda, Santa Cruz, Asensio, Fernán Caballero y tantos otros se manifiesten. Debería prepararse un catálogo completo de cuentos literarios, tal vez una *Nueva floresta general*, con las exigencias modernas, que esté a la vista del folclorista para que pueda identificar qué materiales por él recogidos florecen paralelamente en la literatura, de igual forma que el investigador de la literatura puede hacer respecto a los populares por disponer de los catálogos folclóricos mencionados. Somos conscientes de que sería una labor gigantesca que merecería el esfuerzo conjunto de los investigadores interesados en ambas tradiciones. Mientras tanto, es posible seguir confrontando limitadamente el amplio campo en que confluyen ambas tradiciones: recordar los cuentos que emplean determinados autores y ver si viven en el folclore. Al fin, incluso cuando todo esté concluido, seguirá siendo necesaria una tarea de actualización, porque siempre aparecerán nuevos trabajos de campo que descubran tipos no detectados hasta entonces, porque siempre surgirán autores que los utilicen y porque siempre se descubrirá alguna obra que haya pasado desapercibida hasta el momento. El folclore es algo vivo, y hay que contemplar las nuevas formas, las evolucionadas y las que se nos están ocultando hasta ahora.

Es nuestro propósito, en esta ocasión, dirigir la atención hacia autores que, o no se han estudiado lo suficiente o, incluso, se han ignorado por folcloristas y

filólogos. Evidentemente, todos ellos pertenecen al ámbito de las letras, todos ellos manipulan, en mayor o menor medida, cuentecillos populares.

En un primer grupo, topamos con autores que no sólo no ocultan su dependencia de las producciones populares, o al menos orales, sino que, incluso, se jactan de usar tales fuentes para hacer recreaciones literarias; son escritores que manejan los cuentos populares, que se empeñan en tareas literarias, incluso poéticas, provocando su incorporación a las letras.

En un segundo grupo hallamos autores que, por el contrario, no pretenden floriturás literarias y rebuscan en la literatura precedente para sacar nuevamente a la luz aquellas composiciones que creen apropiadas al gusto de la época. Su idea era utilizar los temas para provocar la risa en el lector. Con su labor hicieron una recapitulación de la tradición escrita apta para el público de su tiempo; pero algunos, además, bucearon en otras literaturas y adoptaron las piececillas que les parecieron interesantes para sus compatriotas. Tras esta tarea de rebusca en la literatura hispana y otras extranjeras, acopiaron grandes cantidades de temas jocosos, evidentemente literarios; y también insertaron entre ellos buena cantidad de piezas populares.

En un tercer grupo, contemplamos la presencia de escritores menores que tampoco se ha tenido muy en cuenta, ellos mejor que nadie nos garantizan el origen popular del material que manejan. No son escasos los que denominaremos, quizá impropiamente, «cronistas locales», que se preocupan por recoger los sucedidos y anécdotas de sus poblaciones. Como buenos investigadores, hacen acopio de cuanto se cuenta en el contorno atribuido a sus paisanos. Bien sabido es que la acción de muchos cuentos populares se adjudica a personas concretas, por eso los cronistas los refieren como anécdotas locales: cuando topamos, pues, con estas historias o sucedidos, tenemos la certeza de que se relatan oralmente, y tal vez los hayamos hallado en la literatura escrita. En estos casos, nos encontramos ante indicios casi ciertos de que estamos topando con cuentos folclóricos.

Y finalmente, mencionaremos algunas obras, de ínfima literatura, pero que pueden advertirnos de que determinados chistes gozan de carácter oral; en estos casos tendremos que movernos con mayor precaución, pero podrían servir como punto de partida para iniciar la búsqueda de pruebas más seguras que confirmen la naturaleza oral de los cuentecillos que tratan, nos referimos a las recopilaciones de chistes que han aparecido en colecciones sin pretensiones literarias ni folclóricas; son colecciones nacidas, no obstante, con el mismo propósito que determinadas obras literarias ya clásicas, o como muchos manuscritos que debieron circular, como nos advierte Chevalier, con el fin, entre otros, de compendiar repertorios a los que recurrir para determinados actos sociales, son colecciones de chistes

que suelen hacerse populares, muy conocidos, latentes en la mente colectiva. Pese a ser tan conocidos tales chistes, seremos cautos con las colecciones en que aparecen; las utilizaremos como elementos accidentales que puedan confirmar pistas: las mencionaremos ocasionalmente. Posiblemente algunos chistes sean de vida limitada, sin que perduren en el tiempo, tal vez se reelaboren, rebroten de otros tiempos...: fueron muy corrientes los cuentos de Jaimito, actualmente los atribuidos a Lepe, agrupados bajo los colores, propios para cada ocasión: negros, amarillos, verdes...

Los cuentecillos de que se puede hablar en el estudio de los autores que proponemos son muchísimos, por lo que únicamente se extractarán algunos ejemplos ilustrativos. De igual forma, no intentamos hacer un análisis profundo de cada uno para poder abarcar mayor cantidad. Preferimos, pues, revelar aquellos coincidentes en el grupo de autores que traemos, así como en un grupo de folcloristas reducidos, especialmente los últimos trabajos aparecidos en este campo.

Podemos comenzar, pues, esta relación con algunos testimonios de autores que confirman la idea bien conocida de que tantos literatos recurrieron a la ingeniosidad siempre festiva, aguda, y a veces sutil, del pueblo, tal como ellos mismos estaban dispuestos a hacer.

El sevillano Felipe Pérez y González (1854-1810), entre veras y entre bromas, declaraba en 1877 en el prólogo a su *El libro malo*:

> Puede pasarse una broma
> aunque sepa a rejalgar
> y hasta pasar por las armas
> se puede a cualquier mortal.
> Pero lo que está pasando
> ya no se puede pasar.
> Si por su mente no pasa
> cosa alguna original,
> que esto le pasa a cualquiera
> no se arredre usted y en paz.
> Pase usted de prosa a verso
> algún cuento popular,
> O refiera usted algún paso,
> aunque esté pasado ya.
> que estas cosas pasan hoy
> aunque no deban pasar.
>
> (Pérez y González, 1877: 141)

La cita no admite dudas sobre la práctica indiscutible de recurrir a la tradición popular con el propósito de aderezar los cuentecillos con formas literarias. Después de revelarnos la práctica con la que parece justificar su actividad, desarrolla su tarea de versificar algunos chascarrillos. Entre ellos podríamos citar algunos casos, como el que titula *La confesión* (p. 29), en el que un feligrés va descubriendo sus pecados al confesor que, a cada falta manifestada, va increpando al arrepentido y diciendo que eso está mal hecho, hasta que, ya cansado, el parroquiano se levanta y le deja plantado diciendo que si está mal, que lo haga él mejor. El cuento aparecía también en una de esas colecciones de chistes de época en 1933, que también se ocupa de buscar temas de tradición literaria, titulado *¡Atiza! Cuentos, chistes...* (ULDEC, 1933: 168). *El libro de los cuentos*, de Rafael Boira, refiere un chascarrillo que lo recuerda: un jovenzuelo está haciendo ruido en los hierros de una reja; molesto el dueño sale y le reprende diciendo que eso está muy mal hecho, a lo que el insolente replica con la expresión esperada: «Pues hágalo usted mejor» (Boira, 1862: I, 102). Millás, en un cuentecillo, conocidísimo por otra parte, describe la imagen del penitente ante el confesor, que se culpa: «Padre, me acuso que robo». El cura le reprende: «Pues, hijo, lo haces muy mal». A lo que sigue el reproche conocido: «Pues hágalo usted mejor» (Millás, ¿1914?: 85-86).

El titulado *La penitencia* (pp. 38-39) cuenta la historia de la joven a la que el sacerdote le impone, como expiación por sus coqueteos con el novio, que se remoje las manos en la pila del agua bendita. Enterada una amiga del pecado que la lleva a aquella expiación, desiste de su confesión, pues seguramente a ella le impondrá la misma penitencia, pero aumentada. Confesaba Carlos Peñaranda en el epílogo de esta obra de Pérez y González (1877: 158) que este cuento se había publicado en la *Revista Sevillana* y reproducido en multitud de periódicos; pero es indudablemente popular también. Recientemente hemos recogido una variante en la provincia de Sevilla; en esta ocasión, cuando la mujer ve que la otra tiene las manos en la pila bendita, le dice que no ensucie mucho el agua, pues a ella, por pecado similar, pero agravado, le ha impuesto hacer gárgaras en el agua. También se recogía en el mencionado *Atiza* (ULDEC: 128), así como en otra colección de índole similar, *Todos buenos*, de Ramsel (1900: 109). También lo recolectaba Pendás Trelles (1877-1966: n.º 70) en sus *Cuentos populares recogidos en el penal del Puerto de Santa María*.

Marcos Silvestre es el consabido cuento del engaño a que somete la mujer al marido, al que convence para que acuda al jardín vestido con sus ropas porque dice que un criado la pretende. Cuando hace su aparición así vestido, el amante, prevenido y confabulado con la esposa, lo golpea fingiendo que lo hace

a la señora a la que quería probar, con lo cual el marido queda burlado y da pie al refrán: «Tras cornudo, apaleado» o «tras de cuernos, penitencia», como dirá el autor.[1] Es cuentecillo bien conocido por Correas, que lo utiliza para glosar el refrán *Tras cornudo apaleado, y ambos satisfechos*.

En *El dolor de muelas* (pp. 98-99), un gato maúlla tras una gata; la madre de cierta joven, que quiere preservar la inocencia de la hija, le explica que el gato lo hace porque tiene dolor de muelas. Cuando la madre hace unos ruidos similares estando con cierto amigo, la hija se alarma y pregunta que si le duelen las muelas. Es agudeza que también recogía Martínez Villergas (1817-1894) entre sus epigramas (Martínez Villergas, 1991: 252), pero además aparece popularmente; así, los *Cuentos almerienses* de Nieves Gómez López recogen una variante en el que el ingenuo es el señor obispo, al que explican que los ruidos han sido porque a los gatos les duelen las muelas en enero. Cuando él tiene dolor de muelas real, reconoce que le ocurre como a los gatos en enero (1998: n.º 78).

El *Manjar apetitoso* (p. 114) es cuento popular folclórico catalogado (tipo 1349N*). El médico le prescribió unas sanguijuelas: la mujer se las guisa y las come. Lo trataba también Roberto Robert (1866: 402) escuetamente en prosa y también aparece en otra de las colecciones de chistes de época de hacia mediados del siglo pasado titulado *Otro libro de Chistes* (Carlitos, ¿1958?: 187). Este tipo se reelabora de múltiples formas; en las versiones modernas, evidentemente, se sustituyen las sanguijuelas por los supositorios que se traga el enfermo, como ya sucedía en la famosa obrita *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno* (2001: 197), que debió de ser muy popular, al decir de Chevalier, o incluso puede que el enfermo se trague la propia receta, tal como contaba un cuentecillo también de Boira, titulado *El rábano por las hojas* (Boira, 1862, III: 160). O incluso se tomen los consejos de las recetas al pie de la letra, como en el que titula *El zarandeo extemporáneo* (Boira, 1862, II: 99), anécdota del boticario que envió la medicina en un frasco con una nota: «Menearlo bien cuando lo vaya a tomar», y menearon al enfermo hasta acabar con él. Tal cuentecillo debió de ser habitual.[2] En otra recapitulación de chascarrillos de principios del XX, *Chascarrillos aromáticos*, le dicen al enfermo que se ponga unas irrigaciones de unos polvos y que sólo tome agua de Seltz, el enfermo se lo aplicó todo por vía rectal, después expresó las dificultades que tuvo para introducir los sifones (Gorrínez, 1921: 5-8: *Curación original*).

1. Es motivo que inventaría Thompson, K1514.4.1: *Marido golpeado por el amante*.

2. Aparecía en *La Ilustración*, 14 de septiembre de 1850 (p. 295): *Medicina eficaz*. También lo recuerdan Palacio y Rivera (1863-1864: 134-135).

El burro sabio (pp. 133-134), anécdota del chalán que asegura que su asno sabe leer, aunque no pronuncia, es muy conocido y no hay duda de su doble carácter tradicional, oral y escrito; véanse los catálogos de Chevalier,[3] la versión de Boira (1862, I: 108; *El caballo lector*), la de Pabanó (1980: 146; *No prenuncia*) o la popular de los cuentos mencionados del Penal del Puerto de Santa María (Pendás Trelles, 2000: n.º 24), así como el refrán que parece sintetizarlo: *De aquí a diez años, ¿dónde estarán el burro y su amo?*, que recoge Francisco Rodríguez Marín (1855-1943). Incluso fue recurso para hacer burla del adversario político utilizado en forma de fábula en tiempos de vehementes enfrentamientos en un siglo, el XIX, en que prácticamente salía a la calle a diario un libro de fábulas. Mortificaba Nugarde en su fábula *El labrador y el chalán* con la visión del burro que lee boletines, *La Fe y el Globo*, *La Unión*... «pero no pronuncia / resulta un desastre», y concluye la moraleja: «*Quien de pillos se fía / tenga entendido, / que un día y otro día / será vendido,* / pues yo discurro / que todos somos chalanes / como el del burro» (Nugarde, 1890: 119-123, fáb. XLII).

El cuento que titula *Un pecadillo* (p. 144) es la confesión del penitente que confiesa su pasión por las mujeres guapas, el cura le asegura que a él también le gustan. El mismo chiste aparece en otra pequeña colección de principios del siglo pasado titulada *Anécdotas festivas* (Peyrona, 1918: 41).

En fin, concluía Carlos Peñaranda en el epílogo al *Libro malo*:

> Muchas son las discusiones que han despertado en todos tiempos en los críticos los libros de la índole del que acaba de saborear el lector; y a despecho de ellas, ingenios sobresalientes se han dedicado a este género, prefiriéndole a otros, y gastando en él, no sin fruto, superiores fuerzas. Podríamos citar entre muchos a Iglesias, Martínez Villergas y Baldoví, modelos de buen decir, facilidad y donaire (Pérez y González, 1877: 155-156).

Debemos mencionar también aquí a otro sevillano que precedió a Pérez y González en una generación, Manuel María de Santa Ana (1820-1894), pues había sido, como el anterior, uno de los escritores entregados al quehacer de ajustar los viejos cuentecillos populares a las hechuras literarias, e igual que él proclamaba abiertamente el origen oral de los mismos. Había publicado sus *Cuentos y romances andaluces* en 1869, como reedición de una obra anterior (1844) meramente costumbrista. En la última edición agregaba unos cuentecillos sobre los que confesaba en la dedicatoria al lector que habían sido recogidos de viva voz en

3. Chevalier (1975: Q5b). Y Chevalier (1983: n.º 197).

reuniones con amigos, por lo que resultaban mejor para ser contados que para impresos. En ellos, por tanto, tenemos una lista de relatos que han traspasado la línea de la tradición oral, un destacado ramillete que en buena parte no figura en el listado de cuentos folclóricos, pero que bien podría adscribirse a él.

Dado que el libro de Santa Ana se reeditó en 1999 con notas, aunque no exhaustivas (Santa Ana, 1999), no nos detendremos mucho en él. Como ejemplo, recordemos el cuento *La pesca de anguilas* que relata lo que le sucedió al prior de la cartuja de Granada, que colgó unas anguilas regaladas en el balcón de su celda para orearlas y conservarlas sin tener que compartirlas con sus compañeros. Dos legos que lo observan pretenden hacerse con el pescado y para ello atan unas cerillas a unas cañas con el fin de quemar las cuerdas; pero el prior, que se percata de la malicia, les sopla las cerillas y las apaga reiteradamente. A propósito escogemos el tema para introducir a uno de los cronistas locales a quienes hemos aludido, Felipe Ibáñez Arroyo (n. 1920), bibliotecario del Casino de Tudela. Recopila anécdotas oídas por él mismo junto a otras de escritores locales[4] que las refieren a paisanos. Comparte Ibáñez con todos los que denominamos cronistas esa seguridad de que los sucesos (en realidad cuentos) son verídicos; lo que conviene a nuestro propósito, porque es aval suficiente de que la historia-cuento circula de viva voz y está presente en el folclore local. Pues bien, el cuento puesto en romances por Santa Ana lo ha oído el propio cronista, con alteraciones mínimas de detalles, al igual que otro cronista más, David Jordán Yera (n. 1937), que a su vez recuerda la anécdota en sus *Chascarrillos del Tieso de Fustiñana* (Jordán Yera, 1985: 73-74; *Aire nocturno*). Algunas de las anécdotas del *Tieso* son de los cuentecillos más conocidos en los dos campos, el popular y el de las letras, como el tipo 1792 (*El clérigo y el cerdo sacrificado*) o la relación del personaje que, perdido tras la dispersión de la Compañía en que militaba por la acción de una patrulla enemiga, fue a parar a una posada, en la que pidió la cena. El ventero le sirvió un plato de ensalada, a lo que el Tieso replicó: «Oiga que en mi pueblo se come la ensalada para el postre...». Y concluye el chiste con la imagen del ventero «parco en palabras», que le respondió: «Y aquí también» (Jordán Yera, 1985: 89-90; *Le creyeron capitalista)*. Es cuento de larga tradición que ya se podía leer en la *Floresta* de Santa Cruz, en Roberto Robert, o en Boira, donde la ensalada se transforma en rábanos como comida de plato único.[5]

4. José M. Iribarren (1906-1971) y Luis Gil Gómez (1915-1983).

5. Santa Cruz (1997: VI, VIII, 3). Los editores ya recuerdan que procede de una variante de Diógenes Laercio, siendo la fuente directa Timoneda. Roberto Robert (1866: 39); Boira (1862: 277).

Hay otro cuentecillo que comparten Santa Ana e Ibáñez Arroyo: el sacerdote intenta reconfortar al que van a ajusticiar (en Santa Ana) o al moribundo (en Ibáñez Arroyo) pintándole los bienes que le aguardan tras la muerte, hasta que este le ofrece su puesto al clérigo.[6] Cuento que resulta popular como ya confirmara Hansen al incluirlo en su catálogo[7] por detectar una versión cubana de Portell Vilá.

Hay otros cuentecillos en Santa Ana de indudable pertenencia a ambas tradiciones, así por ejemplo, el titulado *La ronquera*, en que la remilgada joven pretende negar las carantoñas al enamorado, pero incitándole con un lenguaje engañoso a ellas: «No me toques, que hoy no puedo pedir favor, que estoy ronca». Chevalier lo incluye en sus catálogos (J5) y lo identifica en Lope, Correas y Calderón,[8] también está en Boira (1862: 43; *La ronquera)*, y popularmente lo recogen López Megías y Ortiz López en su *Etno-escatologicón* (2000: 239-240; n.º 114: *El carretero y la moza*).

Para finalizar con el pequeño grupo de cuentistas-poetas que estamos mencionando, debemos recordar a otro mucho más conocido y estudiado, Pablo de Jérica y Corta (1781-1841); no puede olvidarse en esta recapitulación porque sus *Cuentos jocosos* (Jérica y Corta, 1987) aparecieron prácticamente con la llegada del siglo que nos ocupa, el XIX, y porque su raíz oral es incuestionable en la mayoría de los casos. Baste un ejemplo: el cuento 11 refiere la ingenuidad del alcalde que se sirve de unos cuernos como instrumento para colgar los ramales de las bestias; como le dicen que ha tenido buena idea, exclama: «Pues sabed que todo eso lo saqué de mi cabeza». Nosotros mismos recogimos una versión en los *Cuentos sevillanos*,[9] donde el cuerno le sirve al ingenuo para escarbar y plantar lechugas. La contestación no difiere cuando le alaban el ingenio: «Pues eso lo he sacado yo de la cabeza». También lo recogen Boira (1862, I: 225; *El herrador y su idea*), tal vez inspirado en el mismo Jérica, y la mencionada colección *¡Atiza! Cuentos, chistes* (ULDEC, 1933: 136). Popularmente, habría que agregar a las notas que expusimos en nuestra colección de cuentos sevillanos otra

6. Santa Ana (1999: 161): *La cena indigesta*; Ibáñez Arroyo, *op. cit.*, tomado de Gil Gómez, pp. 153-154.

7. Hansen (1957: tipo **1858). También es motivo que extracta Thompson, J1261.2.3: *El cura puede tomar la cena de comunión.*

8. Lope de Vega: *Mirad a quien alabáis*; Calderón: *La estatua de Prometeo*; Correas; Calderón: *Peor está que estaba.*

9. Agúndez (1999: n.º 227): *Sembrando con cuerno*. Allí señalábamos dos versiones populares: una leonesa de Camarena y otra catalana de Amades.

versión extremeña más de Juan Rodríguez Pastor (2001: 159; n.º 67: *La fuente de Peloche*). Un canto de Rodríguez Marín expresa lo siguiente:

> A un médico muy sabio
> Dijo un enfermo:
> —¿Por qué cuanto yo como
> Me sabe a cuerno?—
> Y él, con presteza,
> Le dijo: —Eso procede
> De la cabeza.
>
> (1981: n.º 7350)

Sólo en los cuentos populares sevillanos, recogimos otras dos versiones más de temas versificados por Jérica: el 5, *De un carbonero y un loro*, refiere el chascarrillo del loro que es castigado por la doncella por robar comida; le introduce la cabeza en agua hirviendo y queda pelado. Cuando llega a casa la visita de un calvo, le pregunta el ave: «¿Has comido chorizo carbonero?». Nuestra versión no muestra diferencias, salvo que el chorizo es morcilla, por ello el loro exclama: «—¡Ay gachón, tú también te has comido la morcilla!» (Agúndez, 1999: n.º 23: *¿Quién come la morcilla?*). Además de las versiones señaladas en las notas a los cuentos sevillanos habría que agregar algunas más, al menos una almeriense y otra riojana.[10] Y para concluir, otro cuento más de aves parlantes, el cuento XXII, *De una cotorra*, versifica la historieta del loro que aprende a decir: «Son putas», al escuchar los comentarios continuos del confesor ante las mujeres que se confiesan; luego lo repetirá ante una visita llegada a casa de su noble dama. En nuestra versión sevillana, el loro lo dice ante la visión de las monjas, extrañado de ver mujeres tan distintas a las que estaba acostumbrado, pues había vivido en un prostíbulo.[11]

Cuando aún no se había iniciado la década de 1860, Rafael Boira (bien conocido por los folcloristas, pero que recordamos aquí para que sirva como modelo que vamos a seguir para el estudio de los demás autores de la época) decidía recopilar en una obra monumental todo aquello que pudiese divertir y entretener a la gente de su época, y lo hacía revisando la literatura precedente,

10. La almeriense, en Gómez López (1998: 570-571): n.º 115: *El leñador, el loro y el gato*. La riojana, en Asensio (2002: 60): *El loro de Cervera que ajustó cuentas con un serrano* (*Las razones del loro escarmentado*).

11. Agúndez (1999*b*: n.º 24): *El loro indiscreto*. A las versiones allí señaladas habría que agregar la de Gómez López (1998: 575-576, n.º 117): *El loro que llega al convento*.

tanto española como extranjera, así como tomando nota de cuanto iba apareciendo en periódicos y revistas, y por qué no, también tuvo que hacerse eco de lo que oyó; pero, hay que confesarlo, no debió de ser muy pródigo en este sentido.

Lo cierto es que publicó su obra en tres volúmenes, con bastante éxito, pues se reeditó varias veces y preparaba un cuarto que no salió a la luz por fallecimiento del editor. El título, digno de su época, ya es bastante relevante en lo que se refiere a las fuentes y la intencionalidad. En realidad, el libro supone una recolección caótica de la tradición literaria llegada hasta él, que nos es de gran utilidad. La fuente oral directa no debió de ser muy influyente; pero, como hemos señalado, es posible plantearse si las fuentes remotas lo fueran: copió de Lucas Hidalgo, de Jérica, de Timoneda y tantos precedentes, pero tal vez aquellos habían oído antes o tomaron de precedentes que pudieron oír. Es incuestionable, por ejemplo, el reflejo de Fernán Caballero, de quien toma más de medio centenar de chascarrillos. Estos son, en gran parte, de indiscutible fuente oral la mayoría de las veces, tal como lo entendió Boggs (1930) que los aceptó en su catálogo con su único testimonio. Véase, como ejemplo, el que cataloga con el número *1546, el cuento del gallego que pide cena gratis a cambio de cantar una canción que le guste al capitán, después de entonar algunas, ninguna agrada, hasta que canta una cuya letra habla de que pagará al capitán: esa sí gusta, y cena gratis. Era cuentecillo de larga tradición que ya recogía Poggio (2001: n.º 259). Pues bien, Boggs tiene en cuenta los cuentos de Boira, como lo hace de Fernán, pero, a diferencia del trato con la escritora, nunca le otorga valor definitivo de folclórico; es más, no cataloga todos los populares que hay en él; en realidad solamente menciona dos decenas de ellos, en unos casos para especificar alguna versión concreta en algún tipo enunciado con título amplio en el catálogo general de Aarne y Thompson; por ejemplo, en el tipo 1007, expresado en términos amplios como *Otros modos de matar o herir al ganado*, incluye el conocidísimo cuento del bufón que les cortó los labios a los caballos de los cortesanos para vengarse, porque ellos le habían cortado la cola al suyo: cuando los caballeros se burlan del rocín rabón, les hace observar que de eso se ríen también sus propios caballos (1862, II: 309; *Los caballos riendo*). El cuento no estaba catalogado específicamente por Aarne y Thompson, y Boggs lo equipara a aquel tipo general consciente de la existencia del tema en el folclore hispano; en efecto, es folclórico: Thompson lo aísla como motivo, J1169.5: *La sonrisa del asno*, aunque no lo hiciera en el índice de tipos; el propio Chevalier (1983: n.º 196), por su parte, ya descubrió diversas versiones paralelas en nuestro folclore, además también está presente en la cultura árabe, se recoge en los *Cuentos de Yehá* (García Figueras, 1989: n.º 68; *Yehá, el sultán y las mulas*). De igual forma, hay otros casos interesantes

más que revelan tipos perfectamente identificables como folclóricos, así, como otro ejemplo posible, el tipo 2014, expresado en términos generales como *Las cadenas que involucran contradicciones o extremos*, le sirve a Boggs para colgar el cuento que Boira titula *Poco más de nada* (Boira, 1862, III: 172-174), también innegablemente folclórico, ya que aparece con algunas variantes en una colección judía de Abraham Enberg titulada *Chistes judíos que me contó mi padre* (Enberg, 1979: 88-89) y en otra versión de la cultura árabe, los *Cuentos de Yehá*.[12] Habla el cuento de la cadena de desgracias que hilvana el criado para dar noticias infaustas que debe comunicar al hijo de su señor: lo hace comenzando con el infortunio más moderado para que el estudiante se vaya haciendo a la idea: ha muerto la urraca, y continúa añadiendo, ante el apremio del joven por conocer el final, que murió por comer los caballos del carruaje, que murieron por acarrear agua para apagar el fuego de la casa, que provocaron los criados en el entierro de la madre, que murió de sentimiento por la muerte del padre, que murió por la tristeza de ver a su hija casarse con un sargento, después de arruinar la casa por la compra de ropas y alhajas. Es cuento que recuerda al tipo 925 (*Noticias traídas al rey: Tú lo dijiste, yo no*), pero totalmente distinto en el propósito final y el desarrollo.

En principio, hay en *El libro de los cuentos* de Rafael Boira casi un centenar de versiones perfectamente equiparables, plena o con alguna variante mínima, a otros tantos tipos incluidos en el índice general de Aarne y Thompson, sin insertar en él versiones que podrían adscribirse a tipos enunciados con significaciones muy generales como los números 1843 (*El clérigo visita al agonizante. Anécdotas diversas*), 1855 (*Chistes acerca de judíos*), 1860 (*Chistes a expensas de los abogados*), 1860 (*Chistes a expensas de los jueces*) o 1862 (*Chistes a expensas de los doctores [médicos]*); solamente de este último hay en Boira medio centenar. De la centena escogemos, al azar, un par de ejemplos, no de los más estudiados: así el que titula *Que lo ahorquen* cabe en el tipo 1715, que, ciertamente, está resuelto en términos bastante generales, e incluso admite una amplia variedad de soluciones. El argumento se limita al título: *El jurado dormido vota en otro caso*, y admite varios desarrollos finales, pues acepta explícitamente: «(Varias situaciones absurdas)». La versión de Boira explica que un miembro del tribunal se duerme, se despierta sobresaltado gritando que le ahorquen, y, cuando le informan que están tratando sobre un campo, rectifica: «Pues que lo sieguen» (Boira, 1862, I:

12. García Figueras (1989: n.º 375): *Las buenas o malas noticias han de guardar relación con la generosidad del que las recibe*. Se refleja también en Palacio-Rivera (1863-1864, II: 20-21).

86). También lo recoge otro de los escritores recopiladores de que hablaremos, Roberto Robert (1866: 107). Y otro ejemplo de cuento no muy extendido podría ser el infortunio del pobre don Marcos de la Tiradilla que, harto de que todos sus amigos, vecinos, y hasta la propia mujer se burlen de su ineptitud en asuntos de caza, decide comprar un conejo vivo, lo lleva al campo, le ata una cuerda, le dispara para incorporar a su cuerpo las señales de una caza en toda regla, y el disparo de la moderna escopeta de cuatro tiros da de lleno en la cuerda, que se rompe y permite la huida del animal. Es cuento perfectamente catalogado en el índice general con el número 1876* (*Suelta al conejo*); la explicación del índice general no admite dudas: «Un cazador le dispara al conejo capturado que está amarrado a un palo. Pega en el cordón y lo rompe; el conejo se escapa».

Así, pues, de entrada, ya tenemos un centenar aproximado de cuentos catalogados en el índice general que podemos agregar a los señalados por Boggs. La presencia de tipos de Boira en el listado parcial de Hansen es más limitado, como ejemplo, el cuento de los tres asturianos ocultos en el árbol sobre los bandidos: uno se descubre y es matado, los ladrones comentan sobre la sangre del muerto, a lo que replica el segundo asturiano, que se descubre y es matado también, el tercero dice que por eso está él callado, con lo que también es descubierto y muerto.[13] Es cuento frecuente en el folclore. Lo mismo ocurre con otro índice parcial, el de Robe, en el que podemos hallar algunos tipos catalogados, como el que Boira titula *El hurto de vino*, en el que el amo, para prevenirse del pícaro criado, cerró y lacró el orificio superior del tonel del vino; pero el criado lo perforó por debajo y gozó del líquido junto a los amigos; cuando el tonel estuvo mediado, el amo lo abrió y halló la falta. No había forma de convencerle de que el hurto había sido por abajo, él hacía ver que el vino faltaba por arriba.[14]

Con su labor de cotejo de las dos tradiciones, Chevalier ha confirmado también el carácter popular de un determinado número de cuentos no catalogados por Aarne y Thompson; pues bien, cerca de un centenar de los que recoge Boira están en este grupo de cuentos testificados por el hispanista como folclóricos, con lo que ya tenemos cerca de dos centenares de ficciones populares presentes en la obra de Boira. Extraeremos, ahora, como ejemplo, uno de los cuentos más

13. Boira (1862, II: 313-314) *Morir por tontos*. Hansen le asigna el n.º **1676; Boggs se refiere a él en el n.º 1653. Entre los folkloristas que estamos tratando lo recogen Gómez López (1998: 305-308, n.º 42): *Los tres gallegos*; Rodríguez Pastor (2002: 203, n.º 72): *Los tres gallegos*; Rubio-Pedrosa-Palacios (2002: 192-193, n.º 92): *Los gallegos tontos y los ladrones*; Asensio (2002: 163): *Segadores gallegos asaltados (El tonto y los ladrones)*; Martín Criado (2004: 46*b*-47*a*, n.º 12): *Los gallegos y las moras*.

14. Boira (1862, I: 54-55). Catalogado por Robe como *1328.

conocidos, el que Chevalier titula *El casamiento o la muerte*.[15] Los condenados a muerte podían ser reclamados por alguna mujer, con lo que se libraban de tal pena. El conocido chascarrillo cuenta la salida del condenado que prefirió la muerte al ver a la fea mujer que lo reclama. Boira lo refiere con variante: en esta ocasión, el hombre que no halla con quién casarse, acude a una tribu africana donde podía pedir la mano de alguna mujer condenada. No tardó en ser testigo de una comitiva que llevaba a cierta vieja a la hoguera: la reclamó, pero ella lo miró y exclamó: «Que enciendan la antorcha» (Boira, 1862, I: 240-241; *El hombre más feo*). Palacio y Rivera, otros de los escritores recopiladores, también lo refieren (1863-1864: 463). En la versión de los *Chascarrillos andaluces* ([Llorens], 1901: 105-107; *Horror a los chatos*) el rechazo se produce por la aversión a las mujeres chatas. Y conocidísimo es también el chiste del caballero que se untó con el aceite de la lámpara pidiendo un milagro, pues era ciego de un ojo y tuerto del otro; como sintió dolor, rogó a la Virgen que le conservase al menos el ojo que tenía.[16] Roberto Robert refleja una versión en redondillas que atribuye a Juan Pérez de Montalbán (Robert, 1866: 162-163), es esta misma versión de Montalbán la que viene a mente a Rodríguez Marín (1926) para su refrán: *Santa Lucía, ¡siquiera el que traía!*, sobre el que es sobradamente elocuente el primer comentario que agrega tras el refrán: «Es frase final, y quedó en refrán, de un cuentecillo del vulgo, que corría en el siglo XVII y fue versificado por Pérez de Montalbán en la jorn. III de *No hay vida como la hora*». También hoy es cuentecillo popular y conocidísimo.

En el catálogo aragonés de González Sanz (1996) también hallamos algunos agregados más, presentes en Boira, como una broma frecuente en la tradición escrita elevada a la categoría de cuento folclórico; aquel del borrachín que vistieron de fraile franciscano y fue dejado en la puerta de un convento. Los hermanos lo recogieron pensando que sería miembro de otra casa y lo ocultaron por el decoro de la orden. Al amanecer, le preguntaron que quién y de qué convento era. Mirándose en aquel estado, dijo que fuesen a la taberna de la tía Curra y viesen si estaba allí el tío Carando, que si no estaba, él era el tío Carando, y si estaba..., no sabía quién era (Boira, 1862, II: 200-201). González Sanz le adjudica el n.º [835B] (*El zapatero borracho despierta convertido en fraile*). En la versión de los *Chascarrillos andaluces coleccionados y narrados por un andaluz* ([Llorens],

15. Chevalier (1983: 159). También lo trata en Chevalier (1975: E6), y en Chevalier, (1999: 225-226), donde lo supone extinguido por los cambios de mentalidad y la repulsa al tema de las ejecuciones.

16. Boira (1862, I: 249-250); Chevalier (1975: O12); y Chevalier (1999: 60).

1901: 53-53; *El hermano Carando*) se conserva hasta el nombre del borrachín. Incluso, lo refleja Alcalá Venceslada en su *La flor de la canela* (1946: 105-113; *Un fraile «cabal»*); podrían agregarse otras versiones populares más, como la gallega de Noia Campos, la burgalesa de Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios o la portuguesa de Moutinho.[17] También se inventaría en el catálogo aragonés como tipo nuevo el 1333A (*El chico que llevaba la comida a su padre*), un cuento bien sabido, el del joven que lleva la comida a los trabajadores, se come las tajadas y sólo llega con el caldo; cuando se presenta ante los hambrientos trabajadores (padre, etc.), les explica que se ha caído en el camino y que únicamente ha podido recoger el caldo, que era lo que llevaba.[18] Y otro tema tratado por Boira que introduce González Sanz como cuento popular a inventariar en su índice de cuentos folclóricos es el del predicador que se extiende interminablemente en las alabanzas al santo, generalmente porque recibirá una gratificación por cada vez que lo nombre, y, no hallando lugar de mérito donde colocarlo, uno de los feligreses aburrido le cede su sitio en el banco porque dice que se va. Le reserva González Sanz el número 1824C («*¿Y dónde pondremos este santo?*»). También lo versificará Manuel María de Santa Ana una década después.[19]

Camarena y Chevalier, en su *Catálogo tipológico* (1995-1997-2003), descubren, por su parte, dos tipos nuevos; uno de ellos es muy conocido en ambas tradiciones; estaba establecido como motivo en Thompson (J215.1.4: *La anciana pide por la seguridad del cruel tirano por miedo a que uno peor le suceda*). Lo catalogan con el número [984] y lo titulan *La oración por el rey inicuo: el que venga será peor*; aunque realmente es una reclasificación, pues ya lo había inventariado Robe (1972: tipo 1446*A). La versión de Boira bebe en fuentes clásicas, es la vieja que pide a Júpiter que preserve la vida del tirano Dionisio, pues siendo sus predecesores sucesivamente malos, peor, y él mismo pésimo, temía que le «heredase alguna infernal furia» (Boira, 1962, I: 237-238; *La oración de una*

17. Noia Campos (2002: 242): *O borracho vestido de frade*; Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios (2002: 280-281, n.os 180 y 181): *El borracho en el convento no sabe quién es*; Moutinho (1998: 108-112): *O Manuel Vaz*.

18. Boira (1862, I: 306-307): *El caldo entre piedras*. También catalogado por Chevalier (1983: n.º 107). Aparece además en Robert (1866: 690*a*), Martínez Villergas (1991: 44) y Fernán Caballero (1912: 54-55, n.º 5).

19. Santa Ana (1999: 159): *El sermón a Santa Clara*. A las notas expuestas en aquella versión hay que agregar: Sánchez Ferra (1988: 198, n.º 246): *Sermón de San Roque*; el estudio de Chevalier (2000: 23); la versión literaria de Rodríguez Marín (1930), bajo el refrán: *Hasta las ranas dicen «Roque»*; y la versión literaria, pero recogida de viva voz también, de Gallardo de Álvarez (1994: 135-143, n.º 9): *¡Roque!*

vieja). Recientemente hemos recogido una versión en la provincia de Sevilla;[20] también aparece una transcripción en los *Chistes judíos* de Enberg (1979: 51), y, por la explicación de Rodríguez Marín al refrán: *Dios nos conserve a este señor, no nos venga otro peor*, da la impresión de que a él le llega de viva voz, pues explica: «Decían en los lugares de señorío, y en los realengos respecto de sus corregidores».[21] La anécdota es de larga tradición literaria y se reelabora con diversas variantes; Rodríguez Adrados (1979-1987) inventaría (M1) la historia del monje que, contra la opinión de los compañeros, rogaba por que el nuevo abad viviese larga vida, pues aunque únicamente les daba de comer un plato, el precedente les había dado dos, y el que había precedido a este, tres: estaba seguro de que «cada nuevo abad era peor que el anterior». En la pluma de Martínez Villergas, la que reza es la esposa, anhelando que el marido que la maltrata y golpea sea conservado largos años, pues había tenido un marido anterior que sólo la abofeteaba, «y –explica al marido sorprendido que la oye en los ruegos– temo que si te murieses y volviera a casarme el tercero me había de matar»; tal vez sea elaboración propia partiendo de la clásica del tirano Dionisio, que también referirá casi seguidamente.[22] Un segundo tipo que aparece en el catálogo de Camarena y Chevalier habla de la artimaña del jovenzuelo que resuelve el problema de llevar el ascua en la mano poniendo debajo ceniza; aunque también lo había desvelado Robe (1572*I), alcanza definitivamente título de tipo folclórico en estos autores con el número [921J] (*El rey Salomón aprende a llevar brasas sin quemarse*); ya había detectado Chevalier algunas versiones populares que cita en sus *Cuentos folklóricos* (n.º 82). Además de estos dos tipos, aciertan a concretar casi otra media docena en títulos generales,[23] como hiciera Boggs en otros casos, según vimos. El aparente escaso descubrimiento de tipos nuevos en el *Catálogo tipológico*, presentes en Boira, se explica porque los autores aún no han comenzado con el material de chistes y anécdotas, que son los que llenan la obra de Boira.

20. Cabe agregar otra versión popular más no incluida en Camarena-Chevalier: Quesada Guzmán (2002: 260-261): *Dios guarde a vuestra majestad muchos años*.

21. Rodríguez Marín (1941). También refleja un refrán por el que reafirma el carácter popular de la idea: *Cuando es malo un señor, tras él viene otro peor* (en Rodríguez Marín, 1934).

22. Martínez Villergas (1991): 111 (esposa) y 117 (Dionisio).

23. *La nieve y las vacas* (Camarena-Chevalier, I: 168), como variante de Aarne-Thompson, 921F*: *[Los gansos de Rus]. La pregunta de doble sentido* (I: 261), en el tipo general 921D*: *[Las respuestas ingeniosas]. Cálculo exacto* (II, 179), como variante de 920A*. *El vado de los ánades* (III, 23-24), como variante del tipo 921: *[Las respuestas desconcertantes del muchacho]. El pasaje a cuenta de palabras* (III, 254-255), como n.º 150.

Amores García (1997), por su parte, cree justo incluir el cuento de Boira *Un perro pancista* (1862, I: 144-146), el del perro que por querer aprovecharse de la comida de dos amos se queda sin nada, en el tipo 34A (*El perro deja caer su carne para conseguir el reflejo*).

Hay algunos motivos inventariados en Thompson que se erigen por sí mismos en cuentos, muchos de ellos no incluidos en los que vamos mencionando hasta ahora, que están presentes en Boira, mas prescindiremos por el momento de su estudio, pues la relación no es corta. Sí vamos a seguir el medio más natural para atribuir carácter folclórico a cuentos hallados anteriormente en las letras, recurso que consiste en detectarlos en las colecciones de los investigadores del folclore que han publicado sus trabajos. El ámbito en el que tendríamos que abastecernos para este cometido es amplísimo, por ello podemos ceñirnos al más cercano, a la tradición hispánica y ampliar a aquellas más próximas que han tenido conexiones con ella, como la árabe y la judía, tal como ya hicieran Chevalier o Fernando de la Granja en su caso. Según ello, resultan folclóricos un buen grupo, sirvan como ejemplo los que siguen, señalados bajo el título original de Boira:

– *La curiosidad exagerada*. Se disculpó ante el dueño de estar en la viña alegando que había ido a aquel lugar a «descomer». Lo quiso probar con un excremento de buey que halló por allí, hasta se ofendió por las dudas del propietario porque no le parecían propios de humano aquellos excrementos, aseguró que él bien podía «hacerlo» a lo buey, si quería (1862, I: 25-26). Es cuento que también trata Martínez Villergas (1991: 124) y que ya se reflejaba en el *Libro de las mil y una noches* (noche 699), referente al famoso Choya o Yehá, bufón del Gran Tamerlán.

– *Una sola pregunta*. Le promete hacer una única pregunta para darle la cartilla: «¿Cuántas estrellas hay en el cielo? (...) —Tantas, señor, como pelos tiene mi jaca negra.

—¡Hombre! ¿Y cuántos pelos tiene?

—Señor, esa es segunda pregunta...» (Boira, 1862, I, 185-186).

Aparece, más elaborado en los *Cuentos de Yehá* (n.º 382).

– *La sopa hirviendo*. Les sirvieron la sopa hirviendo, pero aunque se quemaron con ella, un hijo exclamó ocultando el estado de la sopa: «Este es un mar tempestuoso», otro: «Apenas lo he podido atravesar». Ante la inadvertencia al padre, este se tragó una cucharada despreocupadamente, y se quemó, con la siguiente «bendición»: «Hijos de... ¡Ojalá que os hubierais ahogado en ese mar!»

(Boira, 1862, II, 17-18). Recogido en los *Cuentos de Yehá*,[24] también en otras viejas colecciones de chascarrillos, la de Pérez Capo y la de Pabanó[25] o en colecciones populares, como la de Rodríguez Pastor,[26] donde aparece con variantes; puede asimilarse al motivo J1478 (*Marido y mujer se queman la boca*).

– *La declaración indagatoria*. Se disculpaba un reo acusado de haber robado una yegua diciendo que era suya, ya que la había encontrado moribunda recién nacida y la había criado. Oída la ocurrencia por el acusado del robo de una escopeta, contestó, cuando le preguntó el juez por qué había robado aquella escopeta, que era suya, pues la había encontrado recién nacida y la había ido recriando (Boira, 1862, I: 20-21). Lo utiliza Pabanó (1980: 168; *Ence que era pistola*) y aparece en los cuentos marroquíes de Rodolfo Gil Grimau y Mohammed Ibn Azzuz (1988: n.º 29) con el título de *La espingarda que fue pistola*. Podríamos señalar este tema como uno de los tipos descubiertos por Hansen como popular, él lo cataloga entre los cuentos de mentira con el número **1878.

Si los tipos señalados anteriormente resultan folclóricos por circular en la tradición árabe, mayores argumentos tenemos para atribuir carácter popular a los que se siguen recogiendo de boca del pueblo, a los obtenidos en las investigaciones de los folcloristas hispanos. Véase algún caso:

– *El rey y Quevedo*. Broma del rey que hace tomar chocolate hirviendo al literato. Este ventosea y gesticula al tiempo que se disculpa diciendo que ha soltado un «desgraciado que va huyendo de la quema» (Boira, 1862, I: 31-32). Lo recogen, al menos, Gómez López en Almería, Suárez López en Asturias y Rodríguez Pastor en Badajoz.[27]

– *Un tiro difícil*. Disparó a una cierva y la hirió de un único balazo en la pezuña y en la oreja... Fue posible porque se estaba rascando (Boira, 1862, I: 62-63). Aparece en Sánchez Ferra, Rodríguez Pastor y Reinón-López.[28]

– *La diferencia en el medir*. Cayó en el excusado, y le llegaba hasta el tobillo; pero es que había caído de cabeza (Boira, 1862, I: 72-73). Recoge Noia Campos una maldición expresada por los gitanos a petición de los interesados que recuerda el chascarrillo: «*Yo a toda la ghuardia civil de España y a todos*

24. García Figueras (1989: n.º 21): *Lloro por la misma causa que tú*.

25. Pérez Capo (s. a.: 225-226); Pabanó (1980: 104): *Chocolate hirviendo*.

26. Rodríguez Pastor (2001: 315-316, n.º 150.20): *Los frailes y la salsa caliente*.

27. Gómez López (1998: 659-660, n.º 154): *El café caliente*. Suárez López (1998: 280-281, n.º 87): *Huyendo de la quema* (3 vers.). Rodríguez Pastor (2001: 170, n.º 74.4): *Quevedo y el café caliente*.

28. Sánchez Ferra (1998: 177-178, n.º 229): *El embustero y su criado*. Rodríguez Pastor (2001: 234, n.º 86): *El venao*. Reinón-López (1994: 53): *El buen cazador*.

les curas de España los quisiera ver en el aghua, en el mar metidos y con el aghua por los tobillos. Ante la extrañeza del guardia que no le veía maldad por ningún lado, agregó el caló: «*No. Hombre, no, pero con la cabeza para abajo*» (2002: 349-350: *Os xitanos lévanlle a mula ó crego*).

– *El burro pescado*. Tirando de la red, notaron algo en ella y pensaron que allí había un cadáver, por lo que enviaron a llamar al alcalde. Antes de que este llegara, vieron que la red arrastraba un burro muerto. Para evitar el enojo del alcalde por una molestia innecesaria, enviaron al muchacho de nuevo con la siguiente orden: «—Corre, dile al señor alcalde que es un borrico» (Boira, 1862, II: 169-170). Se recopila en los *Cuentos de la tradición oral de la comarca de los Vélez* (Reinón Fernández-López Jordán, 1994: 138; *Los dos aragoneses*).

– *El tío Dino*. Estando muy enfermo, en Montealegre, el cura le dice que rece con él: *Señor mío Jesucristo, yo no soy digno*; pero el enfermo, que únicamente retiene la última palabra, repite una y mil veces que se equivoca, que él sí es el tío Dino (Boira, 1862, II: 276-277). El cuento aparece en ambas vertientes: Fernán Caballero en los chascarrillos de «Las noches de invierno en las gañanías», Palacio-Rivera, *Chascarrillos andaluces* o Millás; en el folclore, puede contemplarse la versión de Rodríguez Pastor.[29]

En suma, por una u otra de las vías señaladas, podemos asegurar que en la recapitulación de Boira, que se sumerge en la tradición escrita, se insertan unos pocos centenares de cuentecillos que se movían también en la tradición oral. Ciertamente, no es gran número si los comparamos con el par de millares de piezas que integran la gran recapitulación, no compuesta sólo de cuentecillos. Ya vimos que el objetivo de Boira era divertir; para este propósito, poco importaban las formas originales: en ocasiones copia, a veces reelabora, incluso cuando transcribe versos se permite retocarlos, y también escribe de memoria. Jamás cita fuentes, no importaba. Era práctica habitual manejar cosechas ajenas con impunidad. Tal vez debamos agradecer esta tolerancia, incluso complacencia, pues por ella hoy podemos ver cómo fluían por nuestras letras los donaires, chascarrillos, cuentos y demás gracias sin grandes conflictos de autoría; por desgracia tenemos que lamentar la pérdida de tantos manuscritos de materia jocosa que debieron de pasar de mano en mano sin llegar a las imprentas.

Al poco tiempo de aparecer el *Libro de los cuentos* de Boira, en los inicios de aquella década, Manuel del Palacio (1831-1906) y Luis Rivera (1826-1863),

29. Fernán Caballero (1912: 117, n.º 9); Palacio-Rivera (1863-1864: 591-592); Boira (1901: 35-36): *Error explicable*. Millás (¿1914?: 11-12): *Soy el mismo*; Rodríguez Pastor (2001: 276, n.º 130): *El gitano y el cura*.

en 1863, publicaban un primer tomo de un libro de idénticas hechuras; al año siguiente lanzaron un segundo tomo. El extenso título es tan largo y revelador como el de Boira.[30] No sólo se apropian de la idea del predecesor, sino que del millar aproximado de piececillas que componen el segundo tomo, la mitad está tomada directa o indirectamente de él.

Tienen la ventaja de que, ocasionalmente, citan alguna fuente. Inician advirtiendo, por ejemplo: «Cuenta Fernán Caballero», cuando relatan aquel chascarrillo del cura que pide favor al barbero para que le ayude en misa con su guitarra; arranca este con un fandango repitiendo: «¡Ay qué gloria!», a lo que comenta resignado el cura: «¡Ay qué bestia!».[31] En su defensa, debemos decir también que, aunque copian a Boira, no desconocen las fuentes originales que este usó, así, por ejemplo, se apoderan de muchos cuentecillos del precedente, que los había leído en Santa Cruz (dos centenares y medio), pero también reflejan otros del mismo Santa Cruz que no están presentes en Boira.

La forma de proceder en el estudio del material de este libro, desde el lado folclórico, que llevaremos a cabo en otra ocasión, no va a diferir del que trazamos en Boira: buscaremos los cuentos que ya se declaraban como folclóricos en el índice general de Aarne-Thompson, los que se enunciaron en Boggs, Hansen, Robe y demás catálogos que profundizan en la cultura hispana, los que convergen en otras culturas, especialmente la árabe y la judía y los que se descubren en las colecciones de material folclórico, tanto las ya clásicas de Espinosa, Cabal, Curiel Merchán, etc., como recientes y sucesivas que aparezcan, pues, ya dijimos, el folclore es algo vivo e irá elaborando nuevos temas o rehaciendo los viejos. El *Museo cómico* ha pasado más desapercibido que la obra de Boira, aunque sí es citado por algunos estudiosos como Fradejas Lebrero o Chevalier. No nos es posible, en esta ocasión, como acabamos de hacer con Boira, más que extraer algunos ejemplos de cuentecillos presuntamente folclóricos, varios de ellos ya se han apuntado en los que llevamos expuestos. El mencionado del barbero ayudante en misa, que es popular, lo recoge Asensio en sus *Cuentos riojanos*, y se presenta también en Boira, no es el único de Fernán Caballero,[32] véase por

30. *Museo cómico ó Tesoro de los chistes. Colección, almacén, depósito, ó lo que ustedes quieran, de cuentos fábulas, chistes, anécdotas, chascarrillos, dichos agudos y obtusos, epigramas, sentencias, flores y espinas, oportunidades y estravagancias, simplezas de á folio, frases intencionadas, en una palabra, cuanto se pueda inventar para hacer reír. Todo ello aderezado para servírselo al público en una mesa limpia, adornada de pepinillos y aceitunas, ó sean grabados* (1863-1864).

31. Palacio-Rivera (1863-1864, II: 341-342).

32. Asensio (2002: 253): *¡Qué mierda de misa mayor!;* Boira (1862, II: 95): *Caballero sacristán*; Fernán Caballero (1912: 116*b*).

ejemplo el chascarrillo del predicador que enumera todos los padecimientos de Cristo, un feligrés pregunta que si había estado casado. Al recibir la respuesta de que no, aseguró que entonces no «supo lo que era padecer» (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 386. Fernán Caballero, 1968: 92). Es uno de los cuentos que Boggs cataloga (*1516A) apoyado en la única versión de Fernán Caballero.

Ciertamente, los hay de innegable raíz folclórica (catalogados por Aarne-Thompson), como el de *Los tres deseos*. El hada les otorga tres deseos al viejo matrimonio: la mujer irreflexivamente expresa su voluntad de que hubiese una buena lumbre con una morcilla, y se cumple el deseo. Enfadado el marido por el gasto de un deseo, quiso que se le pegase en la nariz de su estúpida esposa, y se cumplió: tuvieron que emplear el tercer deseo en pedir que se despegase la morcilla (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 389-391; es uno de los pocos que lleva título: *Los tres deseos*). Es uno de los cuentos populares más conocidos (Aarne-Thompson, 750A: *Los deseos*), así como otros hallados en el índice general: el número 178: *Llewellyn y su perro (El brahmán y la mangosta)* (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 197-198), el n.º 1270: *Secan la vela* (meten la vela en la estufa para secarla: se derrite) (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 588) o el n.º 1525J$_2$ (*El embustero manda al ladrón al pozo*) (Palacio-Rivera, 1863-1864: 477).

Señalados algunos ejemplos de Boggs y Aarne-Thompson, véase alguno de los que podemos verificar en los de Chevalier: *La casa donde no comen ni beben*, que plasma la aguda salida del criado hambriento que oye comentar que al muerto lo llevan a la casa del título, dice que cierren la puerta de la casa de su amo, pues ella es la casa donde ni se cena ni se come (Palacio-Rivera, 1863-1864: 146). Asegura Chevalier (1983: n.º 108; 1975: M9) que el cuento, «aprovechado por el autor del *Lazarillo de Tormes*, fue tradicional en el Siglo de Oro», y agrega que pertenece a la tradición folclórica árabe. Ya puede confirmarse actualmente el valor folclórico con alguna versión recogida recientemente en la tradición oral, como la asturiana de Suárez López (1998: 191; n.º 54: *La casa donde no comen ni beben*). Valga, referente a los trabajos de Chevalier, un ejemplo más muy conocido, el del capitán que alaba la agudeza de cierto pajecillo, al tiempo que hace ver que si tan astutos suelen ser de niños los pajes, con el tiempo se vuelven asnos; el sirviente, que lo oye, manifiesta: «Mas que agudo debia de ser vuestra merced cuando muchacho» (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 600). Lo analiza Chevalier en sus *Cuentecillos* (1975: O13). Ya figuraba en la obra de Poggio (2001: 68; n.º 211: *Admirable respuesta de un niño al cardenal Angelotto*) y se extracta como motivo por Thompson (J1369.2: *La réplica del niño prodigio*).

También existen casos de cuentecillos no catalogados aún que pueden tenerse en cuenta por figurar en las tradiciones próximas, árabe o judía; como ejemplo,

la anécdota del famoso tirano siracusano Dionisio, que concedió veinte días al condenado a muerte para arreglar sus asuntos personales si hallaba un amigo que respondiese por él en el caso de que no se presentase a la ejecución: encontró un amigo dispuesto, por lo que pudo marcharse a sus empresas, y se presentó en el plazo justo, conmoviendo al tirano, que perdonó a ambos y pidió su amistad (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 39-41); la anécdota figura en la *Antología de cuentos sefardíes*, de Pascual Recuero (1979: 70-72, n.º 38: [*El tercer amigo*]), y también la recoge Boira (1862, III: 212-213; *El sustituto de un condenado a muerte*). Es tema clásico (Higinio, Valerio Máximo), que versificó Schiller.

Evidentemente, también podemos descubrir testimonios de la tradición oral más próxima; en nuestros propios *Cuentos populares sevillanos* hallamos al ayudante que se disculpa diciendo que ha llegado tarde al trabajo porque se ha detenido a presenciar la irrupción de una ballena en el Guadalquivir. Cuando todos salen a ver el acontecimiento, se pregunta si tal vez es cierto lo que él mismo ha contado, y va también a percatarse (Agúndez, 1989*b*: n.º 284; [*Una ballena*]). El lance lo refieren Palacio y Rivera de un tal Miguelillo Yescas, un joven grumete de Motril. Cuando cuenta lo del gran pez, y sale la gente al puerto, él mismo se arma de arpón (1863-1864, II: 255-256). Según otra pulla, un español y un portugués deben repartirse un mochuelo y una perdiz. El español se las arregla para que, sorteándolos de diversas formas, siempre le toque el mochuelo al portugués, que se queja diciendo que siempre le toca a él el de la cabeza grande (1863-1864, II: 321). Puede leerse una versión popular castellanoleonesa recogida por Martín Criado, u otra extremeña de Rodríguez Pastor.[33] Un chascarrillo picante cuenta que dos primos suben a encerrar a un gato en el desván, al poco tiempo la niña informa a su mamá: «¡Madre... ya lo tengo dentro!» (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 334); el mismo lenguaje figurado podemos encontrar en gallego en Lorenzo Pérez, en cuya versión, a la jovencita le gusta que el «gato» del joven haya entrado en su «gatera» (2000: 42, n.º 16). De semejante índole es la ocurrencia del barbero que tenía una casa de dos plantas y puso un letrero anunciador que rezaba: «Se afeita arriba y abajo» (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 146), ocurrencia que también recogen Martínez Villergas, Iribarren y, popularmente, Robe en Méjico.[34] Y para finalizar, un ejemplo más. En los *Cuentos burgaleses*[35] encontramos el lamento del que nace sin orejas,

33. Martín Criado (2004: 50*b*, n.º 24): *A los pobres siempre nos toca el de los ojos grandes*; Rodríguez Pastor (2001: 394, n.º 182): *La perdiz y el mochuelo*.

34. Martínez Villergas (1991: 116); Iribarren (1954: 40), citado por Robe; Robe (1970: 538-539, n.º 186).

35. Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios (2002: 284, n.º 186): *El recién nacido sin orejas*.

pues no podrá ponerse gafas. En las versiones escritas, al chato le encarecen que cuide su vista, pues su nariz no era a «propósito para llevar anteojos» (Palacio-Rivera, 1863-1864, II: 592). El cuento lo refiere también Boira, en dos ocasiones, y aparece en otra colección de chistes.[36]

En la misma década de los 1860, el 1866, apareció otra colección, la de Roberto Robert, a quien ya hemos mencionado en varias ocasiones, obra que pasa desapercibida, pero que en nada es inferior a las dos grandes recopilaciones anteriores. Como ellas, persigue un mismo fin y parece seguir el mismo patrón en todo. El explícito título, tan del gusto de la época, también revelaba por sí el origen y cierta intencionalidad. Incluso, esta obra supera en muchos aspectos a las anteriores: cita numerosas veces las fuentes y es más fiel a los originales en los casos en que transcribe. Aunque se condensa en un único tomo, el material es considerable; tiene algo más de un centenar y medio de cuentecillos concurrente con Boira y más del medio centenar coincidente sólo con el segundo tomo de Palacio y Rivera. Naturalmente también hay un ramillete de cuentecillos que coinciden en las tres grandes obras, más de cuatro decenas. Podemos concretar algunos, quizás no los más significativos:

– *El sermón perdido*. Al cura se le olvida el sermón; dice que se le ha ido; el sacristán cierra la puerta para que no se escape de la iglesia.[37]

– *La viuda agradecida*. Pidió al santo por su marido. Falleció. Dio gracias al santo por haberla concedido más de lo que había pedido.[38] Este tema aparecerá en los primeros años del siglo XX en una recopilación de chistes de época titulado *Puñaditos de sal*.[39] Son muy ilustrativas las escasas palabras del anónimo autor de estos *Puñaditos* a los lectores, pues viene a redundar en aspectos ya señalados. En principio, los chistes parecen recopilados con la intención de que sirvan para determinados momentos, decía: «Hay aquí dentro cuentos para diario, para las fiestas y para los días de gran gala». Por otra parte, incide una vez más en el objetivo de hacer reír; pero lo más importante es que afirma rotundamente que los cuentos, también en estos años, como en los de Pérez y González, se trataban y copiaban sin límite, y él, en cambio ofrece cosas originales, pero, cómo no,

36. Boira (1862, II: 269): *El chato*, y Boira (1862, III: 160-161): *El desnarigado*; Carlitos (¿1958?: 53).

37. (Los títulos corresponderán a las versiones de Boira). Boira (1862, I: 289-291); Palacio-Rivera (1863-1864, II: 224); Robert (1866: 593). También aparecía en Asensio (1790, II, I, VII, VI).

38. Boira (1862, II: 24); Palacio-Rivera (1863-1864, II: 57); Robert (1866: 45).

39. *Puñaditos de sal. Chistes ilustrados*, Barcelona, Administración Víctor, s. a., p. 23 (en dos redondillas).

tampoco resiste a la tentación, porque algunos temas (cierto que menos que en otros) serán los manidos de siempre, como el presente; confesaba: «No hacemos como tantos otros, y no vale señalar, que tijeretean y reproducen cosas conocidísimas. Casi todo lo que publicamos es fresco y todo ello ilustrado, porque no nos duelen prendas y pretendemos distinguirnos y sobresalir, aunque mal nos esté decirlo» (p. 3).

Naturalmente también hay un buen puñado de cuentos catalogados en el índice general de Aarne-Thompson, como el de los comisionados que prefieren que les pinten al santo vivo porque si no gusta, pueden matarlo,[40] o como el conocidísimo del casado dos veces que no es admitido en el cielo. Robert lo recibe con tintes orientales, él cuenta que Brama dejó pasar al respectivo paraíso indio al que estuvo casado durante veinte años; pero se lo negó al que pretendía entrar de igual forma con mayor motivo, ya que había estado casado por dos veces. Entonces le negó el acceso alegando que, *una cosa es ser desgraciado como aquel, y otra ser tonto como tú*. Lo recogía Santa Ana, por ello ya hicimos allí algunos comentarios.[41]

Entre cuentos que ahora se descubren en el folclore, podemos recordar, como ejemplos, el de un mozo que confiesa al cura que piensa robar un nido, y le da señales al cura de dónde está; el sacerdote se le adelanta en el robo. Al poco tiempo, el mozo vuelve a confesarse y le revela al confesor sus desvelos por una linda joven. Cuando este quiere saber de quién se trata: «—¡Lo de los mirlos pase! gritó el chico con viveza; pero de la moza, si le doy señas, que me ahorquen» (Robert, 1866: 98-99). El cuento se refiere en uno de las últimas colecciones populares que han aparecido, la de los *Cuentos burgaleses*.[42] Sin salir de esta recopilación castellana, podemos señalar el chascarrillo, coincidente en Robert, del cornudo que llevó a hombros al adúltero que descubrió en los brazos de su mujer hasta fuera de los muros de la ciudad y lo dejó con la amenaza de llevarlo más lejos la próxima vez. También se dispersa por otras colecciones

40. Robert (1866: 14). Es cuento folclórico (Aarne-Thompson, 1347: *Prefieren el crucifijo vivo*; Thompson, J1738.2: *Se escoge el crucifijo vivo*), como señala Chevalier (1983: n.º 106; y 2000: 18). Ya aparecía en Poggio (2001: 27, n.º 12): *Un artesano pregunta a unos paletos encargados de comprar*. También lo refiere Boira (1862, I: 28), entre los escritores que estamos tratando. Lo usa Vergara Marín (1986) para glosar el refrán *Ser de los de Carranque*.

41. Robert (1866: 399-400). Aarne-Thompson, 1516C*: *Dos veces tonto*. Santa Ana (1999: 194-195). Puede verse también el artículo de Chevalier (2000: 18-19).

42. Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios (2002: 257, n.º 153): *El cura se lleva el nido de la paloma*. También lo refiere Pendás Trelles (2000: n.º 8).

tanto populares como de tradición escrita.[43] Una exageración aparece también en ambas vertientes: dice el fantasioso en una reunión que en Rusia hay unas liebres imposibles de cazar, pues tienen ocho patas que se van replegando y estirando de cuatro en cuatro según se van cansando. Le contesta el tertuliano que es posible su captura, pues han ideado atar galgos de dos en dos: «Cuando el perro que va debajo se cansa, da una voltereta y echa a correr el que andaba encima descansado»; popularmente aparece en el *Etno-escatologicón*.[44] Hernández García refiere en sus chistes riojanos la anécdota del artista que pintó un cuadro representando unas uvas llevadas por un niño, de forma tan real, que los pájaros acudían a él. Pensó que las uvas le habían salido tan bien que engañaba a las aves, pero tan mal el niño que no las espantaba.[45] En nuestros *Cuentos populares sevillanos*, puede verse una versión del enamorado que estaba hambriento, acudió a la ventana de su amiga y pidió que le tirase un alfiler, aconsejando que lo pinchase en un bollo para poderlo localizar mejor en la noche.[46] Este cuentecillo parece que no es extraño en las recopilaciones de chistes de época, como la de los *1.000 Chistes de Jaimito* (1964: 143), o en los poetas empleados en versificar las viejas anécdotas, como el valenciano Millás (¿1914?: 99), que, en esta ocasión, lo hace refiriendo el acontecimiento al célebre Carreño. En la mencionada colección de época (*1.000 Chistes*, 1964: 109) también se cuenta la ocurrencia, concurrente en Robert (1866: 90), del niño que tiene ocho años, pero cuando viaja en ferrocarril está acostumbrado a decir que tiene seis y medio.

Como ejemplos de cuentos de la cultura árabe presentes en Robert, podríamos señalar la salida del papá al que el niño preguntó que qué se hacía con la luna vieja cuando la hay nueva. Al padre le pareció muy interesante la pregunta de su hijo (1866: 103), el cuento, con ligera variante está presente en los *Cuentos de Yehá*, así como en el *Libro de las mil y una noches*.[47] También aparece en los

43. Robert (1866: 363); Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios (2002: 263-264, n.º 161, y n.º 162: *El pastor cornudo lleva al cura a cuestas*); Rodríguez Pastor (2001: 234, n.º 103): *Monte usted aquí*. Chevalier (1999: 207-208), que refleja la versión de Fernán Caballero (*Un servilón y un liberalito*), confirma que el cuento pertenece indudablemente a la tradición oral, pues Camarena recoge dos versiones en Ciudad Real.

44. Robert (1866: 194-195); Palacio-Rivera (1863-1864: 94); López Megías (2000: 179).

45. Palacio-Rivera (1863-1864: 601-602); Boira (1862, II: 267): *Las uvas de Zeuxis*; Hernández García (1994: 37*b*-38*a*): *Realismo*.

46. Robert (1866: 76-77). A las notas de Agúndez (1999*b*: n.º 107), habría que agregar: López Megías (2000: n.º 22).

47. García Figueras (1989: n.º 295): *El origen de las estrellas*. Similar es el siguiente, n.º 296: *La luna vieja. Libro de las mil y una noches*, noche 697. Choja, el bufón, contestó que «la rompen luego para hacer de ella luceros».

Cuentos de Yehá la ocurrencia del que curó sus dolores de muela sacándola, y aconseja a su vecino que haga igual con el ojo que le duele (anécdota que también recogía Boira en dos ocasiones).[48] Igualmente, la ignorancia de dos niños que no pueden distinguir entre el sexo de Adán y Eva porque no están vestidos,[49] o la ocurrencia de un labrador que asegura que la luna es más loable que el sol porque alumbra por la noche, en cambio el sol sale ya de día, no merece la pena su presencia, tema que también recogen Gil Grimau e Ibn Azzuz en Marruecos.[50] La justificación del médico que cayó de la mula y dijo que no había tal caída, sino que se iba a apear (epigrama en redondillas de José Iglesias de la Casa), además de hallarse en los *Cuentos de Yehá*, se recoge en nuestra propia tradición, tanto escrita, evidentemente, como oral.[51]

De entre las coincidencias con los judíos, extractamos el consejo de un padre a su niño: «Hijo mío, procura imitar á tus padres. Debes ser hombre de órden y ganar dinero honradamente, si es posible, y si no... ganar dinero». La versión hebrea es más tajante; el padre aconseja: «Hijo mío, en la vida debes ganar dinero. De cualquier manera. Aunque sea también honradamente». También lo oyó Pendás en el Penal del Puerto de Santa María.[52]

Los cuentecillos de Robert que pueden identificarse en los catálogos de Chevalier son frecuentes. Así, el de los dos amigos que pernoctan juntos; en medio de la noche pregunta uno al compañero que si duerme. El amigo dice que no, así es que aprovecha el otro para pedirle una peseta; entonces asegura el anterior que está dormido, y explica que antes había dicho que estaba despierto, pero que lo había hecho soñando.[53] Del mismo modo aparece en los otros grandes recopiladores, Boira y Palacio y Rivera.[54] También aparece en Boira otro de los varios cuentos estudiados por Chevalier que refleja Robert, el del que pide consejo al amigo, pues desea blanquear la casa para pintarla; el amigo, con buen gusto, le aconseja que primero la pinte y después la blanquee.[55]

48. Robert 1866: 168); García Figueras (1989: n.º 396): *El ojo es como una muela*; Boira (1862, I: 196, y 1862, III: 126).

49. Robert (1866: 204-205); García Figueras (1989: n.º 239): *¿Cómo se distinguen los hombres de las mujeres*? También lo tratan Boira (1862, I: 85) y Martínez Villergas (1991: 115).

50. Robert (1866: 481); García Figueras (1989: n.º 390): *Utilidad del sol y de la luna*; Gil Grimau-Ibn Azzuz (1988: n.º 96): *La luna es más útil*.

51. Robert (1866: 530); García Figueras (1989: n.º 304): *Yo quería apearme*. Sánchez Ferra (1898: 153, n.º 181): *El burro que tiró a su amo;* Asensio (1790: II, III, VII, III).

52. Robert (1866: 570); Enberg (1979: 17); Pendás Trelles (2000: n.º 36).

53. Robert (1866: 177-178). Vuelve a exponer otra versión en verso en p. 700*a*.

54. Boira (1862, III: 58); Palacio-Rivera (1863-1864: 586-587 y cf. p. 594).

55. Robert (1866, I: 189); Chevalier (1975: G4).

Podemos señalar alguno de entre otros catálogos, como el de Robe (1972: *1765), o el chascarrillo del donante que entrega la moneda para rescatar almas del purgatorio, pero la retira cuando juzga que ya ha salido, pues tonta sería si volviese; cuento que es frecuente en las letras.[56]

Reiteramos que nos hemos ceñido a unos ejemplos escogidos representativamente, dada la amplitud de estos tres grandes compiladores que, en su afán de buscar temas con que divertir a los suyos, cosecharon materiales de tipo folclórico consciente o inconscientemente, argumentos que viven en ambas tradiciones. Estos temas son tan abundantes que no hemos podido más que indicar algunos casos.

Evidentemente hay otros autores coetáneos a los mencionados que deberíamos mencionar por no diferir en nada a los precedentes, como es el caso de Pedro Felipe Monlau, pero cuya obra, especialmente *Las mil y una barbaridades*, sí es conocidísima.

Entre los otros grupos de autores, como los de algunas décadas posteriores o los modernos «cronistas», pueden señalarse algunos casos. En nuestros *Cuentos sevillanos* (Agúndez, 1999*b*: n.º 88; *¿Dónde te habré comido?*) mencionamos algún cuentecillo que también refería uno de ellos, el bejarano Fraile Álvarez; el más raro es el del borracho que ha estado comiendo tapas, emprende el camino de casa y comienza a vomitar. Observa lo que arroja e intenta reconocer dónde ha comido cada cosa; en ese momento aparece un perro para almorzar con aquello. El borracho, que lo ve, se pregunta dónde ha comido aquel perro. La anécdota tiene sentido porque explica que a ciertos vinos les llamaban perros por su valor, una perra gorda.[57] Realmente no refleja muchos cuentos populares como historias locales, lo más conocido es una versión del chascarrillo de los pícaros que pretenden engañar al rústico que lleva un gran animal para vender en el mercado haciéndole creer que se trata de otra clase de bestia de inferior valor;[58] él lo personaliza y describe todas las circunstancias en que unos bejaranos se confabularon para convencer al vendedor de que lo que llevaba al mercado no es cabrito, sino pollo, y así meriendan a expensas del paisano.[59]

56. Pueden verse las notas a Santa Ana (1999: 202). A las versiones allí señaladas habría que agregar una de las colecciones de las que tratamos preferentemente en esta ocasión: Pérez Capo (s. a.: 229-231).

57. Fraile Álvarez (1984: 28-29): *El perro*. También lo cataloga Robe, tipo 83*B.

58. Aarne-Thompson, 1551 (*La apuesta de que las ovejas son cerdos*). Más especificado en González Sanz, *Catálogo*, 1551 (*La apuesta acerca de que el cerdo es un pollino*).

59. Fraile Álvarez (1984: 9-10): *El hombre del cabrito*.

Ibáñez Arroyo, por el contrario, sí refleja un buen manojo de cuentecillos populares en sus anécdotas tudelanas. Algunos de incuestionable existencia en la tradición, como la anécdota de Moisés Ichaso que asegura que conoce a quien ha robado, no en la iglesia como suele ser lo más general, sino en la huerta de Caparroya; después de muchos ruegos confiesa: los ladrones (pp. 74-75). Es tipo que se cataloga en Aarne-Thompson con el número 1641B* (*Quién robó la iglesia*). Se trata de un cuento muy extendido: también lo recoge Boira.[60] Hay un cuento que se mueve en ambas tradiciones, pero que siempre está personificado en algún personaje local. El cronista que nos ocupa cuenta que un amigo le pidió al torero Julián Marín, que iba a torear a Talavera, que le trajera un botijo, pero no le dio el dinero. A su vuelta, el torero se acordó de que no lo había comprado y se disculpó diciendo que se le había roto en el tren. El amigo se alivió: «¡Pues menos mal que no te lo había "pagau"!» A lo que el otro replicó: «¡Pues menos mal que no te lo había "comprau"!» (p. 115). Recogimos una versión en los *Cuentos populares sevillanos*,[61] en el que el informante asegura que fue hecho verídico, al igual que ocurre con las versiones populares que señalamos en aquellas notas. Es pues anécdota que invariablemente se cuenta como cierta en innumerables lugares. La variante que concluye con el famoso dicho: «Tú pitarás», más abundante en la vertiente literaria, lo inventaría González Sanz en su catálogo aragonés con el número 1595 (*«Tú pitarás»*). Menos corriente es la conversación que sitúa en el bar los Bohemios, donde alguien dice que piensa visitar a su hijo que está en Ceuta yendo en bicicleta, le advierten que no podrá cruzar el Estrecho, a lo que pregunta que si tan estrecho es que no cabe una bicicleta (Ibáñez Arroyo: 70-71). Lo recogimos en la provincia de Sevilla, como se consta en los *Cuentos populares sevillanos* (Agúndez, 1999*b*: n.º 205, *¿Tan estrecho es?*). Para finalizar con otro ejemplo, valga la historia que confiesa haber oído contar el propio autor, una anécdota de «Pichichán» y Moracho. Estando exiliados en París tuvieron que hacer de extras en una representación de *Aída*; al primero le pusieron «una camiseta y unos calzoncillos de punto inglés, que le

60. Boira (1862, II: 196): *La verdad inútil*. Véase Agúndez (1999*b*, n.º 193): *Los ladrones*. Además de las versiones allí especificadas deben señalarse otras más: López Megías-Ortiz López (1997: 122, n.º 50): *El tonto y los ladrones*; *Los cuentos del abuelo*; y (1997: 10-12): *El tonto Landelino*; Rodríguez Pastor (2001: 208-209, n.º 86): *El tontino*; Quesada Guzmán (2002: 163-165): *Periquillo el tonto*; Asensio (2002: 201-203): *El tonto Lilé* (3 versiones).

61. Agúndez (1999*b*: n.º 152): *Si la llega a traer...* A las notas allí señaladas, habría que agregar: López Megías (1997: 224-225): *Los cuentos del abuelo* (8-9, *Los pitos de la feria*), Sánchez Ferra (1998: 92, n.º 67): *«Tú pitarás»*); Asensio (2002: 195): *Tu chiflarás*; Noia Campos (2002: 345-346): *Tu pitarás*. Véase el motivo de Thompson J1382.1: *El único que pitará el silbato*. También el estudio de Chevalier (2000: 21).

ceñían marcando todo el cuerpo, y con una lanza salió de guerrero al escenario». Salieron las bailarinas ligeras de ropa, y al soldado «se le empezó a alborotar lo que llevaba entre piernas.» Comenzó a pasarlo mal, pues cada vez se le marcaba más, y empezó a pasarse la mano disimuladamente para componerse. Moracho, que también tomaba parte en el gallinero para aplaudir, le gritó aconsejando: *¡«Pichichán», no te la toques que es pior!*» (Ibáñez Arroyo: 37-38). Idéntico relato aparece como chiste en los *Chascarrillos andaluces* ([Llorens], 1901: 13-16, *Consejo prudente*). Hemos preferido escoger anécdotas que ha oído el propio cronista, pero también, como dijimos, recoge algunas de Iribarren y Gil Gómez, de este último es la exageración que seleccionamos como ejemplo para finalizar con este autor. Refiere que un contertuliano solía contar lo que le había sucedido en la Huerta Mayor, en Cajanes, que habiéndosele acabado la munición, rellenó un cartucho con tachuelas y clavicos; vio la liebre, la disparó, se acercó después a ella y «allá estaba la liebre, ¡clavada de las orejas por tres tachuelas en el tronco de un olivo!» (Ibáñez Arroyo: 75). La exageración es un tipo popular, pues lo recoge Asensio en sus *Cuentos riojanos* (2002: 283-284, *El disparo de la baqueta*) sin alteraciones esenciales; además, existe un tipo indicado en sentido amplio que bien podría englobarlo, el número 1890D, titulado *El disparo de la baqueta*, y que nos da idea de que tiene un desarrollo inconcreto, pues agrega: «y una serie de accidentes afortunados». En efecto, podemos hallar diversas realizaciones, como la nicaragüense de Peña Hernández titulada *Caza del venado*. En esta versión el disparo de la baqueta ensartó al venado, lo despidió y cruzó el río engarzando además varios peces que quedaron asados con el calor de la baqueta (Peña Hernández, 1968: 237).

De comienzos del siglo XX son un grupito de chistes que acumula Peyrona, como el que recogimos en los *Cuentos populares sevillanos*, que él simplifica de la siguiente forma:

> En una casa de comidas:
> — ¿Tiene usted callos?
> —¿...?
> —Pues hágase las botas anchas.[62]

Otro chiste de Peyrona que aparece en Palacio-Rivera y Boira es el que este titula *La falta de un bemol*. Como todos los días faltaba un aficionado a los ensayos de una zarzuela que el pueblo iba a representar para socorrer a los pobres, el alcalde amenazó con encarcelar al que faltase. Estando ensayando,

62. Agúndez (1999*b*, n.º 289): *Callos o menudo*; Peyrona (1918: 38).

uno de los músicos desentonó, y el director advirtió que faltaba un bemol. El alcalde, que lo oyó, ordenó al alguacil que llevase a la cárcel al señor Bemol.[63] De igual forma, se encuentra en Boira algún otro chiste, así el que éste titula *La repetición de palabras*, en que el testigo le repitió al juez las injuriosas que decía que había usado el acusado en su contra: «Es usted un imbécil». El juez dice que no le hable a él, que se dirija al jurado.[64] En otro chiste, le pregunta el juez cuántos años cuenta, dice que tiene treinta, le anima entonces a que agregue los que no cuenta. El mismo chiste aparecía en otra recopilación de la década de los sesenta del siglo pasado; entonces estaban de actualidad los chistes de Jaimito.[65] En estos mismos chistes hallamos, por ejemplo, la gracia, coincidente con Robert, de que febrero es el mes en que menos hablan las mujeres,[66] u otra que cuenta que el aprendiz de inglés sabía tan poco de aquel idioma que no entendía a los de aquel país, pero lo aprendió tan bien que ya eran los propios nativos los que no le entendían a él.[67]

En los *Chistes judíos* que oyó Enberg de labios de su padre leemos la anécdota de Federico de Prusia, que escribió una nota tildando de tonto a un ingenioso físico de la corte. El científico le pidió al monarca que lo firmara; hecho lo cual, la esquela decía: *Moisés Mendelsohn, primer idiota de Prusia. Federico II* (Enberg, 1979: 23-24, *El bufón del rey*). Ya se ha visto algún cuentecillo judío de Enberg; podríamos recordar una variante del mencionado *La oración por el rey inicuo*, que catalogan Camarena y Chevalier con el número 984 y que Enberg titula *La historia se repite*; podríamos resumirlo como sigue: el rabino deja la comunidad consolando a sus fieles diciéndoles que le sustituirá uno más inteligente; pero eso es lo que les preocupa a ellos, pues el anterior había dicho lo mismo (1979: 51). O, finalmente, el tan divulgado del que vendía a la suegra, pero la ofrece al primero que la solicita: *¿Cuánto darías por mi mujer?* (...) *—Nada. —Es tuya* (1979: 11: *El valor de una mujer*). Cuento en ambas vertientes de la tradición, como puede verse en las notas de la versión de los *Cuentos populares sevillanos*.[68] También aparece versificado en otro autor de inicios del XX, Sánchez Arévalo (1905: 121-124).

63. Peyrona (1918: 41); Boira (1862, III: 223); Palacio-Rivera (1863-1864, II: 92-93).
64. Boira (1862, III: 119); Peyrona (1918: 42).
65. Peyrona (1918: 40); *1000 Chistes de Jaimito*, p. 139.
66. *1000 Chistes de Jaimito*, p. 93; Robert (1866: 87).
67. *1000 Chistes*, p. 136; Robert (1866: 405).
68. Agúndez (1999b: n.º 80): *Vender la suegra*. Habría que agregar a aquellas notas las siguientes versiones o alusiones: Fernán Caballero: «... o más bien como el que vendía la suegra, que la daba de balde, cuando se me vino a las mientes pregonar bellotas de Cádiz...» («Simón Verde», en Caballero, 1990: 87); Lupo Cisnea (2001: 22).

Muy conocido es el chascarrillo de los dos amigos; uno le cuenta al otro, aquejado de fuertes dolores, que a él es su mujer quien le alivia de tales dolores cuando se acuestan; el amigo llagado se lamenta, pues no se imagina dónde podría estar la mujer del compañero. Lo recogen otras colecciones de chistes no recientes, ya señaladas, M. Carlitos (¿1958?: 195) y Ramsel (1900: n.º 6) u otro librito titulado *Mil chistes de novios y matrimonios* (1965: 80). También lo versifica Millás bajo el título *Curarse en salud* (¿1914?: 78). La colección de Ramsel recoge un manojo de chistes que debió de oír de viva voz, sin duda alguna. Advertía a los lectores: «Los cuentos contenidos en este folleto son muy viejos: casi ninguno es original; pero los he recopilado con la sana intención de haceros reír. Su recuerdo os hará unos grandes contadores de ellos». Entre tales, es claramente popular el cuento del joven que se acuesta con la abuela, alegando ante el padre que si él lo hace con su madre, él bien puede hacerlo con la suya; lo catalogaba Robe (*1719B) y lo podemos encontrar en Pendás o Hernández Fernández; ya constaba en Poggio y figura nuevamente en otro librito de chistes de época, reciente en este caso.[69] También el titulado *A los niños ponerles chichoneras*, cuento de los niños que duermen con sus padres y cada vez que tenían relaciones terminaban en el suelo porque se rompía la cuerda; el hermano que ya está escarmentado le advierte al otro: «Ché, noy, Pepet; s'agarre que ya es comence la festa; a luego nos dirán que vent os de la otra nit». Se recogió en el Poniente almeriense.[70] El del recién casado que al levantarse, y estando somnoliento, tal vez por la fuerza de la costumbre, dejó sobre la mesilla cierto dinero, quizá pensando pagar algo: la recién desposada recogió el dinero con gran naturalidad, y se lo guardó. Se recoge variante en la provincia de Burgos.[71] El de la joven que ve cómo copula una pareja de perros. En el día de bodas ella no se niega al acto, pero le pide a él que no la arrastre por la calle como había hecho el perro con su hembra (Ramsel, 1965: n.º 15: *El terrible ejemplo canino.*). Lo refiere también Pendás (2000: n.º 20). O el del joven que se empleó amorosamente con la novia, a quien ningún remedio acertaba a reanimar; tras su agradable empeño, la joven se reanimó, y él aseguró que de haberlo sabido, habría salvado hasta a su propio abuelo (Ramsel, 1965: n.º 5: *Espantoso remedio preagónico*); lo referían también los *Chascarrillos andaluces* ([Llorens], 1901: 78-83, *Si se entera antes*),

69. Ramsel (1965: n.º 3): *Barbarie filial*; Poggio (2001: 55): *Del joven florentino que copuló con su madrastra*; Pendás (2000: n.º 2); Hernández Fernández (2001: 192-193, n.º 131): *El nieto y la abuela*; Tapia Rodríguez (1991: n.º 439).

70. Ramsel (1965: n.º 33); Gómez López (1998: 681-682, n.º 164): *El saco de dormir*.

71. Ramsel (1965: n.º 34): *Olvidos*; Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios (2002: 269-270, n.º 170): *El indiano que se casó con una novicia*.

y es cuento popular que podemos leer en Rodríguez Pastor (2002: 346-347; n.º 134: *La medicina*; y 2001: 131, n.º 46; *La novia enferma*), Pendás (2000: n.º 52) o Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios (2002: 286-287, n.º 191: *Hacer el amor hace revivir a una moribunda*), en cuya variante, el que se entera de los efectos del acto amoroso asegura que de haberlo sabido no se hubiera muerto su burra. En los *Mil chistes de novios y matrimonios* podemos encontrar algunos dignos de ser contemplados; coincide con los *1.000 Chistes de Jaimito* el desatino de la madre que sale alarmada al ver gritar al hijo; cuando está fuera y se cerciora de que en realidad es que la ambulancia se lleva al padre, se alivia, pues pensaba que se le quemaba el aceite (*Mil chistes de novios*) o que era algo malo.[72] También surge variante popular: la mujer estuvo muy preocupada porque pensó que se había roto el garrafón del vino; sólo se alivió cuando se enteró de que lo que realmente había pasado era que se había muerto el marido. No mucho menos cruel es el chiste del padre que le dice al niño que no le llevará al zoo (o al circo), pues para eso es mejor la abuela, que está a punto de venir; lo recogen paralelamente otros dos libritos de chistes modernos, el de Hernández García y el de Tapia Rodríguez.[73]

Volviendo a los cronistas, podemos mencionar a San Cristóbal y Basáñez, que explican que un camionero intenta intimar con una joven, que no acepta, por lo que la echa del camión. En la parte trasera llevaba como carga unas gallinas y un loro; cuando va a echar un vistazo se encuentra con que el loro está echando a la última gallina por no corresponderle (1992: 147-148). Es versión que recoge popularmente Noia Campos (2002: 463, *A morte do pai emigrado*).

También hemos mencionado al recopilador de tradiciones que produjo la mayor parte de su producción literaria en el siglo XIX, Manuel Millás. Comentamos la postura del prologuista de *Pampiroladas* de Millás (¿1914?), Echevarría, porque revelan la falsa idea de que estas piececillas pasan de los grandes ingenios literarios al pueblo, en contra de lo que había puesto en tela de juicio Fernán Caballero –pues creía más probable que ascendieran desde el pueblo– y también porque ilustra la actividad del autor valenciano que nos ocupa. Celebra Echevarría el ingenio del autor y que su chispa se aplaudiese en los escenarios, y sostiene:

> El pueblo, en realidad, no aplaude al autor, sino el destello del ingenio que se le pone delante y que él se asimila y después reproduce en tertulias y

72. *Mil chistes de novios y matrimonios*, p. 35; *1000 Chistes de Jaimito* (1964: 144).
73. Hernández García (1994: 13a): *Suegras y yernos*; Tapia Rodríguez (1991: n.º 526).

> cafés, regodeándose de poder saborear tan fácilmente las mieles que ellos no pueden producir. Ese es el verdadero destino del talento y del ingenio: mantener y divertir a sus hermanos los hombres.

Y comienza el autor, como era de esperar para estas producciones, advirtiendo que huye de profundidades y que aspira a divertir:

> Si aquí buscas ciencia o arte,
> Cierra y vete, por favor
> Con la música a otra parte.
> Mas si eres tú de esos pejes
> Que lo echan todo a barato
> Sigue, lector, no me dejes
> Y pasarás un buen rato.

En fin, de esta obrita se pueden también extractar algunos cuentecillos versificados. El que titula *Sociedad de mutuos socorros* (Millás, ¿1914?: 20-24) cuenta cómo un cojo y un ciego se alían para valerse por sí mismos ofreciendo cada cual su capacidad para formar una sociedad; a la hora de saltar una corriente, el cojo monta sobre el ciego que le guía, pero de nada sirve, pues van a dar al fondo del cauce. En una versión popular burgalesa, la sociedad, formada por un bizco motorista y su socio cojo y tartamudo tiene igual desastroso final (Rubio Marcos-Pedrosa-Palacios, 2002: 221; n.º 114: *El cojo y el tartamudo*). Es motivo N886 (*Hombre ciego que lleva a cojo*) que forma parte del tipo maravilloso 519 o que puede aparecer solo. En fin, indiscutiblemente popular es el cuento del ladrón que se acusa de haber robado un reloj; el cura le dice que se lo devuelva al amo; el ladrón se lo ofrece al propio sacerdote, que no lo admite, pues no sabe que es el suyo; le comunica al cura que ya se lo ha ofrecido a su dueño y no lo quiere: el confesor le dice que se quede con él. Es el tipo 1807A (*El propietario ha rehusado aceptarlo*).[74]

Por las mismas fechas que daba a la imprenta Millás su obrita, comenzó una escritora extremeña, Isabel Gallardo de Álvarez, a tratar unos cuentos populares como se había hecho en los comienzos de la recogida del folclore, al estilo

74. Millás (¿1914?: 85-86): *Cuento viejo con contera nueva*. Para el estudio pueden verse mis comentarios a una versión sevillana, en Agúndez (1999*b*: n.º 246): *El gitano y las botas*. Habría que agregar dos versiones de Boira (1962, I: 53-54, *La confesión de un ratero*; y I: 38-39, *El ladrón de huevos*) y tres populares más: Noia Campos (2002: 399-400): *O reloxio do señor cura* y *As botas do cura*, Asensio (2002: 240): *El hombre que le robó las zapatillas al cura y fue a confesarse [El dueño se ha negado a aceptarlo]*) y Martín Criado (2004: 51, n.º 26): [*El gitano se confiesa*].

de Trueba, dándole cierto ropaje literario, en prosa; entre sus cuentecillos, por ejemplo, recordemos el de la mujer que pretende dar a luz un mulo; en el momento del parto, sale corriendo una liebre; el tonto marido piensa que es la cría de mula. Es cuento popular que se recoge, por ejemplo, en Albacete (Gallardo de Álvarez, 1994: 255-258, n.º 21, *El muleto*; Hernández Fernández, 2001: 206; n.º 143: *El hijo del pastor*).

Manrique de Lara, en tiempos relativamente recientes, también pretende hacer tratamiento literario de cuentos pretendidamente folclóricos, y algunos, en efecto, lo son, como el de la inspección escolar en que el inspector pregunta a un niño de la clase que quién había escrito el *Quijote*; el niño quiso eludir problemas y dijo que él no había sido; el propio maestro salió en defensa del niño, pues era sincero y honrado, y si el niño decía que no había sido, es que no había sido (1971: 130-132; n.º 33, *¿Quién ha escrito el Quijote?*). La pregunta del inspector puede variar según las versiones. En los cuentos recogidos en el penal del Puerto de Santa María, la pregunta es sobre el descubrimiento de América (Pendás Trelles, 2000: n.º 1), pregunta que se repite en los *Cuentos populares vallisoletanos* (Agúndez, 1999*a*: n.º 34: *La inspección escolar*). Recoge otros temas, como el de la carrera entre el grillo y el ladrón, cuento muy conocido, aunque con otros personajes, carrera en que el animal lento salta y va caballero en el rápido, brincando hacia adelante en el último instante, al llegar a meta, y ganando así la apuesta (Manrique de Lara, 1971: 88-90; n.º 19, *El grillo y el ratón*). Sobre la carrera ganada por el más débil, el índice general es bastante exhaustivo.[75] En ocasiones el lento, como en este caso, se monta sobre el rápido, en otras ocasiones el débil se alía con familiares que se colocan a lo largo del camino y se hacen pasar por él, como en la versión de los *Cuentos populares sevillanos*.[76]

En conclusión, folcloristas y filólogos deben aliarse para seguir perfilando el amplio campo en que interfieren ambas tradiciones. Tras la enumeración de

75. Véanse los tipos 275 (*La carrera del zorro y el cangrejo* [Camarena-Chevalier agregan el sapo]) y 250 (*El concurso de natación de los peces*), sobre el animal que se monta en el rival, y el 1074 (*La carrera ganada por la decepción: los ayudantes familiares*) (Camarena-Chevalier [275D]), sobre la carrera ganada con ayuda de congéneres.

76. Agúndez (1999*b*: n.º 27): *La zorra y el sapo*. A las versiones allí señaladas habría que añadir otras: Del Río-Pérez Bautista (1998: 172-175, núms. 61-62): *La zorra y la rana*, *El sapo y la zorra*; Rodríguez Pastor (2001: 136-140, 255-256, núms. 29-31, 87): *El sapo y la zorra*; *La zorrita y el sapo*; *La zorra y el sapo*; *El sapo y el galgo*. Cf. Sánchez Ferra (1998: 44, núms. 16-17): *La tortuga y la liebre*; Hernández Fernández (2001: 71-72, n.º 28): *La carrera del erizo y la liebre*; Razzeto (1999: 14-15, n.º 3): *El zorro y el sapo*.

los ejemplos anteriores, no cabe duda de que aún es necesario seguir trabajando (pese a los excelentes trabajos de estudio de que ya disponemos) porque son muchos los escritores que han manipulado cuentos populares, muchos autores a los que aún no se ha estudiado suficientemente. Hemos utilizado ejemplos, pero tanto la lista de cuentos como de autores es, por supuesto, mucho más extensa.

Futuros trabajos de campo en la tradición popular y estudios en profundidad de la literatura tienen que ampliar el extenso campo que disfrutan en común las letras y la comunicación oral.

Bibliografía

AGÚNDEZ GARCÍA, José L. (1999*a*): *Cuentos populares vallisoletanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Valladolid, Castilla.

— (1999*b*), *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Sevilla, Fundación Machado.

ALCALÁ VENCESLADA, Antonio (1946): *La flor de la canela. Cuentos, chascarrillos y sucedidos andaluces en verso*, Andújar, Imp. «La Puritana».

AMORES, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC-Departamento de Antropología de España y América.

ASENSIO, Francisco (1790): *Floresta Española, y Hermoso Ramillete de Agudezas, Motes, Sentencias y Graciosos Dichos de la Discreción Cortesana.*

ASENSIO GARCÍA, Javier (2002): *Cuentos Riojanos de Tradición Oral*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Desarrollo Autonómico y Administraciones Públicas.

Bertoldo, Bertoldino y Casaseno (2001), León, Lib. La Trastienda (*facsímile de Historia de la vida, hechos y astucias sutilísimas del rústico Bertoldo, la de Bertoldino y su hijo, y la de Cacaseno su nieto. Obra de gran diversión y suma moralidad, donde hallará el sabio mucho que admirar, y el ignorante infinito que aprender. Traducida del idioma toscano al castellano por don Juan Bartolomé, agente de la Refracción del serenísimo Señor Infante Cardenal*, Barcelona, Imp. y Lib. de D. Antonio Sierra, 1846).

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BOIRA, Rafael (1862): *El libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos,*

equívocos, símiles, adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones. Almacén de gracias y chistes. Obra capaz de hacer reír a una estatua de piedra, escrita al alcance de todas las inteligencias y dispuesta para satisfacer todos los gustos. Recapitulación de todas las florestas, de todos los libros de cuentos españoles, y de una gran parte de los extranjeros, Madrid, Imp. Miguel Arcas y Sánchez, 2.ª ed., 3 tomos.

CABALLERO, Fernán (1912): «Las noches de invierno en las gañanías. Cuentos», en *Obras completas XVI. El refranero del campo y poesías populares*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos», pp. 54-55.

— (1968): *Elia o España treinta años ha* (1814), ed. de José F. Montesinos, Madrid, Alianza.

— (1990): *Los mejores cuentos*, Barcelona, Río Negro.

CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER (1995-1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, tomos I y II, Madrid, Gredos.

— (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, tomos III y IV.

CANSINOS ASSENS, R. (ed.) (1969): *Libro de las mil y una noches*, Madrid, Aguilar, 3 vols.

CARLITOS, M. (¿1958?): *Otro libro de chistes*, Barcelona, Maucci.

CHEVALIER, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

— (1983): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

— (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

— (2000): «Chascarrillos aragoneses y cuentos folklóricos», *Temas de Antropología Aragonesa*, 10.

CORREAS, Gonzalo (1992): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y de otra gran copia* (1627), ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor.

DEL RÍO CABRERA, Juan A., Melchor PÉREZ BAUTISTA (1998): *Cuentos populares de animales de la sierra de Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz-Diputación de Cádiz.

ENBERG, Abraham (1979): *Chistes judíos que me contó mi padre*, Madrid, Altalena.

GALLARDO DE ÁLVAREZ, Isabel (1994): *Cuentos de Resolana* [1918-1945], ed. de Juan Rodríguez Pastor, «Raíces», Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.

GARCÍA FIGUERAS, Tomás (recopilador) (1989): *Cuentos de Yehá*, trad. de Antonio Ortiz Antiñolo, Sevilla, Padilla - Junta de Andalucía.

GIL GRIMAU, Rodolfo y Mohammed IBN AZZUZ (1988): *Que por la rosa roja corrió mi sangre. Estudio y antología de la literatura oral en Marruecos*, Madrid, De la Torre.

GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1998): *Cuentos de transmisión oral del Poniente almeriense*, Roquetas de Mar, Ayuntamiento de Roquetas de Mar.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses. De acuerdo con Antti Aarne y Stith Thompson, The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (*FF Communications*, n.º 184, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1964, segunda revisión), Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.

GORRÍNEZ, Casiano (1921): *Chascarrillos aromáticos* (novena serie), Madrid, Administración del Noticiero.

HANSEN, Terrence L. (1957): *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, The Dominican Republic, and Spanish South America*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press-Cambridge University Press.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2001): *Cuentos populares de la provincia de Albacete (recogidos por los alumnos del IES Mixto Número Cinco)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», Diputación de Albacete.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (1994): *Los chistes que se oyen por La Rioja. Versión libre y genuina*, s. l.

IRIBARREN, José M. (1954): *Retablo de curiosidades*, Pamplona, 3.ª ed.

JÉRICA Y CORTA, Pablo de (1987): *Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos* (1804), ed. de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Vitoria, Diputación Foral de Álava.

JORDÁN YERA, David (1985): *Chascarrillos del Tieso de Fustiñana*, Monachil (Granada), Santa Rita.

[LLORENS Y ASENSIO, Vicente] (1901): *Chascarrillos andaluces coleccionados y narrados por un andaluz*, Sevilla, Celedonio de Salas.

LÓPEZ MEGÍAS, Francisco R. y M. Jesús ORTIZ LÓPEZ (1997), *Tratado de las cosas del campo y vida de aldea ó El etnocuentón*, Almansa.

— (2000): *Etno-escatologicón o tratado del hombre en cuclillas y en las camas del Alto de la Villa*, Murcia, Autor.

LORENZO PÉREZ, Manuel, Isaac PÉREZ BLANCO y Xesús PISÓN VILLAPOL (2000), *Pavuras de Contos do Valadouro*, La Coruña, Castro.

LUPO CISNEA (2001), *Chistes, chascarrillos y decires populares*, Úbeda, El Olivo.

MANRIQUE DE LARA, G. (1971): *Humor castellano*, Barcelona, Bruguera.

MARTÍN CRIADO, Arturo (2004): «Cuentos tradicionales castellanoleoneses», *Revista de Folklore*, 284, pp. 46-47.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (1991): «Epigramas», en *Textos picantes y amenos*, ed. de Arturo Martín Vega, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social.

1000 Chistes de Jaimito (1964): Madrid, Gráf. Clemares, 3.ª ed.

MILLÁS, Manuel (¿1914?): *Pampiroladas. Colección de cuentos, cosas, epigramas, chascarrillos, cantaletas, anécdotas, agudezas, simplezas, ocurrencias, etc., etc.*, Madrid, Imp. de Antonio López.

MOUTINHO, Viale (ed.) (1998): *Contos populares portugueses. Antología*, Mem Martins, Europa-América.

NOIA CAMPOS, Camiño (2002): *Contos galegos de tradición oral*, Vigo, Nigratrea.

NUGARDE, Vicente (1890): *Colección de fábulas y varias composiciones*, corregidas y aumentadas por Federico López González, Valladolid, Imp. Luis N. de Gaviria.

PABANÓ, F. M. (1980): *Historia y costumbres de los gitanos. Colección de cuentos viejos y nuevos, dichos y timos graciosos, maldiciones y refranes netamente gitanos*, Madrid, Montaner y Simón (edición facsímile de Madrid, Ediciones Giner, 1914).

PALACIO, Manuel del y Luis RIVERA (1863-1864): *Museo cómico ó Tesoro de los chistes. Colección, almacén, depósito, ó lo que ustedes quieran, de cuentos fábulas, chistes, anécdotas, chascarrillos, dichos agudos y obtusos, epigramas, sentencias, flores y espinas, oportunidades y estravagancias, simplezas de á folio, frases intencionadas, en una palabra, cuanto se pueda inventar para hacer reír. Todo ello aderezado para servírselo al público en una mesa limpia, adornada de pepinillos y aceitunas, ó sean grabados*, Madrid, Lib. de Miguel Guijarro.

PASCUAL RECUERO, Pascual (1979): *Antología de cuentos sefardíes*, Barcelona, Ameller.

PENDÁS TRELLES, Emilio (2000): *Cuentos populares recogidos en el penal del Puerto de Santa María* (1939). *Cancionero y obra poética*, ed. de Jesús Suárez López, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, Ayuntamiento de Gijón-Ayuntamiento de Salas-Fundación Machado.

PEÑA HERNÁNDEZ, Enrique (1968): *Folklore de Nicaragua*, Masaya, Unión.

PÉREZ CAPO (s. a.): *¡Ja, ja, ja!... Chistes y chascarrillos, monólogos, entremeses y ainda mais*, Barcelona, Naucci.

PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe (1877): *El libro malo. Picardías, cuentos, epigramas y otros escesos verdes, lilas e incoloros, para todos los gustos y personas* (prólogo de Luis Montoto y epílogo de Peñaranda), Sevilla, Imp. y Lib. de José Fernández.

PEYRONA, Alberto (1918): *Anécdotas festivas. Cuentos y chistes*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

POGGIO GUCCIO BRANCCIOLINI (2001): *Facetiarum liber* (1452), Torrevieja, PhD Áristos.

QUESADA GUZMÁN, Joaquín (2002): *Cuentos e historias de tradición oral de Pegalajar*, Pegalajar, Ayuntamiento.

RAMSEL (1900): *Todos buenos... Muchas gracias. Ciento treinta cuentos alegres seleccionados entre millares, los mejores del repertorio verde, con un recordatorio que doctora en el arte de contarlos*, Madrid, Tip. Yagües.

RAZZETO, Mario (ed.) (1999): *Tutupaka Llankta o el mancebo que venció al diablo. El retrato oral andino del Perú*, Barcelona, IADAP (Instituto Andino de Artes Populares), Convenio Andrés Bello (Ecuador)-Azul.

REINÓN FERNÁNDEZ, Encarnación y Juan J. LÓPEZ JORDÁN (coords.) (1994): *Cuentos de la tradición oral de la comarca de los Vélez*, Vélez Rubio, I. B. José Marín.

ROBE, Stanley L. (1970), *Mexican Tales and Legends from Los Altos*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.

— (1972): *Index of Mexican Folktales Including Narrative Texts from Mexico, Central America, and the America, and the Hispanic United States*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.

ROBERT, Roberto (1866): *El mundo riendo. Gracias y desgracias chistes y sandeces, epigramas y necedades, cuentos é historias, redundancias y laconismos, problemas y claridades, anuncios, apotegmas, despropósitos, malicias y otras cosas que no son nada de lo dicho. Colección enorme, selecta, novísima en prosa y verso, (con 160 grabados, dibujos de T. Padró) sacada de autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, clérigos y seglares, famosos y oscuros*, Barcelona, Librería Española de I. López Bernagosi.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *Historia de la fábula greco-latina*, Madrid, Universidad Complutense, 1979-1987, 3 vols.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1926): *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas. Allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo* (1871-1926), Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1930): *12.600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Gonzalo Correas ni en «Más Correas» ni en «Más de 21.000 refranes castellanos»*, Madrid, Biblioteca de Archivos Bibliotecas y Museos, 1930.

— (1934): *Los 6.666 refranes de mi última rebusca que con «Más de 21.000» y «12.600 refranes más» suman largamente 40.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid.

— (1941): *Todavía 10.7000 refranes más no recogidos por el maestro Correas ni en mis colecciones tituladas «Más de 21.000 refranes castellanos» (1926), «12.000 refranes más» (1936) y «Los 6.000 refranes de mi última rebusca» (1934)*, Madrid, Imp. «Prensa Española».

— (1981): *Cantos populares españoles*, IV, Madrid, Atlas.

RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (intr. y coord.) (2001): *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*, Badajoz, Diputación de Badajoz.

— (intr. y coord.) (2002): *Cuentos extremeños de costumbres*, Badajoz, Diputación de Badajoz.

RUBIO MARCOS, Elías, José M. PEDROSA, César J. PALACIOS (2002): *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparatismo*, Burgos, Elías Rubio.

SAN CRISTÓBAL, Alberto y Jesús BASÁÑEZ (1992): *Arlotadas. Cuentos y susedidos vascos*, Bilbao, Ekin.

SÁNCHEZ ARÉVALO, Abelardo (1905): *A orillas del Ebro. Cuentos, en prosa y verso, historietas y cantares baturros*, Barcelona-Buenos Aires, Maucci.

SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J. (1998): «Camándula (El cuento popular en Torre Pacheco)», *Revista Murciana de Antropología*, número monográfico, n.º 5.

SANTA ANA, Manuel M. de (1999): *Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales (1844-1869)*, ed. de José Luis Agúndez García, Sevilla, Signatura.

SANTA CRUZ, Melchor de (1997): *Floresta española* (1574), ed. de M. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.

SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1998): *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.

TAPIA RODRÍGUEZ (1991): *555 Chistes cortísimos*, Barcelona, Edicomunicación.

ULDEC (1933): *¡Atiza! Cuentos, chistes, historietas, chascarrillos y epigramas de todos los colores, olores y sabores, fáciles de aprender, de retener y de contar* (3.ª serie de «Ensaladilla»), Madrid, Bergua.

LA PRINCESA QUE NO SABIA L'ENDEVINALLA (ATU, 851) I ALTRES TIPUS RONDALLÍSTICS A L'EPISODI DE FELIP I RICOMANA (*TIRANT LO BLANC*)

Rafael Beltrán
Universitat de València

1. MOTIUS FOLKLÒRICS AL *TIRANT LO BLANC*?

Quan M.ª Jesús Lacarra analitza els tipus i motius folklòrics de «La disputa entre los griegos y los romanos» al *Libro de Buen Amor*, proposa discutir seriosament les connexions entre els estudis de crítica literària i els estudis de folklore, tot ponderant fins a quin punt les eines de treball d'aquests últims, com a disciplina científica, poden ajudar a entendre millor alguns textos medievals. Diu Lacarra que:

> Partiendo de estos supuestos, del mismo modo que se rastrean meticulosamente las fuentes escritas que se esconden tras una obra medieval, habría que conceder idéntica consideración a la búsqueda de los modelos folclóricos. [...] El cotejo debe servir para descubrir la originalidad ahí donde se reescribe una historia muchas veces contada (2000: 1039).

En la mateixa direcció, també recentment, i a partir de la constatació d'existència de models reiterats i estereotips recurrents als llibres de cavalleries, ha destacat Juan Manuel Cacho Blecua la necessitat de confeccionar un índex informatitzat de motius per a aquest gènere, tot partint de l'eina de treball del *Motif-Index* de Stith Thompson (1955-1958), tasca per a la qual avança una primera aproximació, alhora que exposa alguns dels problemes que hi planteja. Recorda el mateix Cacho Blecua que, com deia Northrop Frye, el *romance* es caracteritza pel seu convencionalisme, en el sentit que manifesta pocs canvis

–ho hem de reconéixer– al llarg de molts segles; conservadorisme, però, que, per damunt de connotacions socials, no és més que senyal d'un gènere estable (Cacho Blecua, 2002: 34-36).

La utilitat o pertinència de descobrir el rerafons o substrat folklòric de determinats contes o rondalles universals, catalogats a *The Types of Folktales* d'Antti Aarne i Stith Thompson, en obres literàries de creació culta, ha estat igualment destacada per altres investigadors, en especial per a les obres medievals i dels segles XVI al XVIII (és a dir, totes les publicades abans de les primeres recuperacions folkloristes de rondalles i balades del segle XIX).

L'ordenació i la classificació numèrica de contes-tipus establerta per Aarne i Thompson (i actualitzada per ATU = Uther, 2004) és, doncs, junt amb el *Motif-Index* del segon autor (cal no confondre'ls), sempre una base per a les principals catalogacions de temes i motius d'alguns gèneres narratius medievals: des dels *exempla* hispànics (Keller, 1949), fins als contes folklòrics catalans (Neugaard, 1993), les narracions folklòriques castellanes (Goldberg, 1998), els *romances* versificats anglesos (Bordman, 1963) o els *romans* artúrics versificats francesos (Guerreau-Jalabert, 1992).

Com déiem a propòsit de la paròdia de les oracions religioses de l'Emperadriu que es fa al *Tirant lo Blanc* (Beltrán, 1998; 2001), el fet de trobar, per exemple, traces d'eixarms, oracions, malediccions o conjurs al si de l'obra, ens obliga a replantejar vells problemes sense resoldre al voltant de la validesa de la dicotomia literatura popular-culta, i a esquivar els perills de confondre conceptes com ara tradicional, popular i oral, tan difícils d'acotar amb exactitud. Ens trobem davant el reflex literari –fresca còpia transparent– d'una creació suposadament espontània, natural, nascuda anònimament a partir d'una necessitat quotidiana? O estem davant l'elaboració textual i culta –per exemple, derivada de la litúrgia religiosa– de versos, rimes i lletanies?

Dissortadament, del naufragi en el silenci del temps que pateixen tant la poesia popular com la rondalla medieval catalana, abans del rescat molt parcial de la primera al segle XVI, només sobreviuen els fragments que arreplega i integra una tradició literària culta. Així, doncs, la solució més justa –déiem– sembla «remetre a la tradicionalitat, a la transmissió que canvia, allarga i escurça, fa, refà i acomoda amb variants múltiples situacions que varien al llarg dels segles» (Beltrán, 1998: 463). Transmissió oral, però també transmissió escrita, donat que els escriptors cultes arrepleguen rimes i temes de la tradició popular, que adapten, modifiquen, recreen, tot construint peces que tornen a aquesta mateixa tradició, en moltes ocasions de manera una altra vegada anònima. Amb l'afegit descoratjador del fet que l'apropiació d'elements populars pel poeta culte no es correspon gairebé mai amb un reconeixement per la seua part del valor d'aquests elements.

Doncs bé, encara que no s'ha esmentat explícitament la numeració i catalogació a *The Typus of Folktale* d'Aarne i Thompson, sí ha estat apuntada –però crec que sempre de manera implícita, mai numèricament– la presència, a l'episodi tirantià de Felip i Ricomana, de les rondalles o contes folklòrics que en aquesta classificació internacional porten els números 655 (*The Wise Brothers / Els germans llestos*) i 704 (*Princess on the Pea / La princesa i els pèsols*). La identificació de la primera, ATU, 655, és ben palesa, des del moment que Martí de Riquer, a la tercera de les quatre noves contribucions a les fonts del *Tirant*, publicades a 1949, relaciona el conte del filòsof de Calàbria, no sols amb la història bíblica de Josep (*Gènesi*, XL) i amb l'argument del conte núm. 439/359 de *Les mil i una nits*, sinó també amb el conte núm. 247 de *El libro de los exenplos por A. B. C.* de Clemente Sánchez de Vercial (núm. 313 en la numeració de Keller, ed. [1960: 244-46]), i amb el conte núm. 3 de *Le cento novelle antiche* o *Novellino* italià (Riquer 1949: 21-27; tesi revisada per Avalle-Arce, 1974). La identificació de la segona rondalla, ATU, 704, es fàcil, donat que és molt popular des del segle XIX –i, tanmateix, gairebé estranya, com veurem, dins el folklore hispànic–, la versió del germans Grimm de *La princesa i els pèsols*, que li ve a la ment a qualsevol lector del graciós final de l'episodi de la novel·la de Martorell.

En aquest article pretenc mostrar com, a banda del rerafons d'aquestes dues rondalles –com acabem de dir, les que es classifiquen com a contes-tipus 655 i 704–, hi són presents també diversos elements argumentals (trama general, motius particulars) d'uns altres contes-tipus, en concret ATU, 501 (*Three Old Women Helpers / Les tres velles ajudants*) i ATU, 851 (*The Princess who Cannot Solve the Riddle / La princesa que no sap resoldre l'endevinalla*). El primer d'ells, per cert, el mateix que, segles després rescriurà Enric Valor, a partir d'una o diverses versions orals procedents del poble alacantí de Biar, donant-li com a títol el de «Les animetes» (Valor, 1976, II: 269-79). No serà una proposta tancada, sinó una temptativa d'aproximació primera a aquesta classe d'influències. La prova és que no parlarem ara, sinó que deixarem per a un segon estudi, complementari d'aquest, de la relació de l'episodi amb ATU, 1685 (*The Foolish Bridegroom / El festejador beneit*), ATU 1691B (*Bad Table Manners / Mala educació a taula*), etc. La presència d'aquests quatre tipus de contes no explicarà tots, però sí molts aspectes de comicitat de l'episodi de Felip i Ricomana, impossibles d'entendre amb altres claus literàries que han estat proposades.

Crec que l'acceptació d'una influència folklòrica –tradicional o, si es vol, amb totes les reserves, oral– per a una nova part de l'argument de l'obra, encara que no proporciona la font d'inspiració directa, sí podrà ajudar a entendre millor la complexa combinació de tradicions culturals que hi són darrere d'un dels episodis més representatius de la riquesa compositiva de *Tirant lo Blanc*.

I tot això tenint present que aquesta influència que anomenem de manera força acomodatícia «folklòrica» –perquè hi inclou tot un conjunt de versions orals que mai no arribarem a conéixer literalment– va poder ser mediatitzada, i jo m'atreviria a afirmar amb més èmfasi que *hagué de* ser mediatitzada per alguna font textual, ara per ara desconeguda, de manera pareguda a com sembla que va ser present la font concreta del conte 247 de *El libro de los exenplos por A. B. C.* de Clemente Sánchez de Vercial (que pertany a l'esquema-tipus general ATU, 655, *The Wise Brothers*, que hi és ja a la Bíblia), el model més pròxim a la composició, dins l'episodi que estudiem, del conte del filòsof de Calàbria.

2. ELS PROTOTIPUS ANTAGÒNICS: LA LLESTA I L'ESTÚPID

Els dos personatges principals de l'episodi, Felip i Ricomana, apareixen caracteritzats des del principi com els prototipus antagònics d'una contarella, conte de beneits o facècia. El primer és el babau, el beneit, ximple o estúpid; la segona, la llesta. Felip és el menor del cinc fills del rei de França. Tanmateix, a l'inrevés que a les més populars de les rondalles tradicionals (encara que no de totes, com veurem), on el menor dels tres o més fills, o filles, és el llest, o és la bella xica que guanyarà la mà del príncep, Felip és presentat amb uns atributs totalment negatius: «e lo menor de tots avia nom Phelip –qui era un poch ignorant e tengut en possessió de molt groçer, e lo rey per causa de açò ne fehia poca estima e la gent no·n fehien neguna menció d'ell» (IC, 166).

Aquest punt de partida pot coincidir, però, amb el de les rondalles –per no parlar de llibres d'iniciació cavalleresca–, on el més petit, sense cap esperança de fortuna, ha d'eixir de casa per buscar-se la vida. Succeeix que un «gentilom qui·l servia» – «valentíssim e molt discret», es dirà després (C, 168)–, anomenat Tenebrós, convenç Felip de deixar la cort, on no té res a fer com a cinqué fill del rei de França, i d'anar amb Tirant a Rodes («ans hiria peixent les erbes per los monts –li diu aquest conseller– que sol un dia yo aturàs en aquesta cort», C, 167). Els seus pares, els reis, no senten gens la partida del fill, senyal de la ben poca estima que li tenen. Quan Felip demana llicència a son pare (a més d' «ignorant» i «grosser», és un mentider: sol·licita «lliçençia d'anar fins a París per a veure la fira, que stava a dos jornades de allí»), el rei no mostra més que profund menyspreu: «Lo rey, ab la cara molt fluixa, li dix: –Fes lo que que·t vulles» (C, 168). Ja dins la nau, es comporta com la persona grossera que s'ha dit: «se posà dins una cambra en la nau e no·s leixà veure a negú». Grosseria, per tant, s'ha d'entendre –«grosser» és el contrari de «facet»– com ara ho fem: manca d'urbanitat, de cortesia, d'afabilitat i de maneres.

S'aturen deu dies a Portugal, on no passa res d'especial. Tirant envia un missatger a París, per contar els reis de França «la veritat de son fill». Els pares reben la notícia amb content, encara que la reacció de bell nou és tan insensible que podria tractar de connotar ironia humorística: «...ans pensaven que fos mort o que·s fos posat en algun monestir» (C, 169). Quan passen l'estret de Gibraltar, de camí cap a Sicília, tenen una perillosa batalla amb els moros, que ajuda a solucionar l'estratègia intercalada de l'hàbil mariner Cataquefaràs. Sembla que Felip, tan negativament presentat fins ara, no és covard, perquè diu el narrador que «en aquests combats foren nafrats Phelip e Tirant, e molts altres» (C, 170).

A continuació, es presenta Ricomana de manera tan prototípica com Felip, per bé que, efectivament, «caracteritzada justament amb les virtuts oposades a les de l'infant» (Perujo, 1995: 103): «Com foren dins lo port de Palerm –hon era lo rey e la reyna, e dos fills que tenia e una filla de inextimable [*sic*] bellea, que avia nom Ricomana, donzella molt sabuda e de moltes virtuts complida–, estant la nau...» (C, 170). Encara que en principi Felip i Tirant volien ocultar la seua identitat, finalment tots dos han d'acceptar la invitació del rei de Sicília, per que «reposassen allí alguns dies, per la gran congoixa de la mar que passat havien e dels combats dels moros». Tirant comença a fer el seu paper de bon conseller. El rei els fa preparar posada i viandes: «Emperò Phelip, per consell de Tirant, dix al rey que no aturaria en sa posada fins que hagués vista a la reyna. E lo rey fon molt content». Primer detall de cortesia que no havia ni tan sols considerat el grosser Felip, però adverteix a temps l'espavilat Tirant.

L'enamorament de Felip i Ricomana és perfectament versemblant: «E practicant [és a dir, 'parlant'] cascun dia en la cort del rey, e ab la infanta, Phelip se enamorà molt de ella, e ella per semblant d'ell». Els problemes primers vénen per la vergonya: «Emperò Phelip era tant vergonyós com era davant ella que scassament gosava parlar e, com ella lo posava en rahons algunes, no y sabia respondre. E Tirant prestament responia per ell e dehia a la infanta: —O senyora, quina cosa és amor!...» (C, 171).

3. CAP AL RECONEIXEMENT DE LA REIALESA

Aviat els recels d'ella es mostren de manera palesa: «...si naturalment li ve de ésser grosser de sa pròpia natura, ¿quin plaer [...]? [...] Per amor de mi, no·m digau tal rahó, car per mon delit volria home qui fos entés, e comportaria ans en stat hi en linatge e que no fos grosser ni avar» (C, 171). Com resumeix perfectament Perujo, «Tirant intenta dissimular aquest fet amb el pretext que l'infant

no pot parlar «de sobres de amor» i li dibuixa a la infanta una falsa etopeia del seu enamorat [...] Tot això, evidentment, té uns clars efectes d'ironia sobre el lector, que ja coneix la veritable personalitat del personatge» (1995: 103). Tirant argumenta amb Ricomana de diferents maneres: ella té molts pretendents (fins i tot un nebot del papa, «que, volen dir alguns, seria fill»), però si contragués matrimoni amb Felip emparentaria i fins i tot tindria possibilitats d'ésser reina de França, etc. La conversa és interrompuda. Tirant es mostra un poc nerviós: necessita desfer-se d'aquest assumpte, per tal d'anar a Rodes. El col·loqui amb el rei sobre el matrimoni de Felip amb la infanta tampoc no serveix d'ajut. El rei li remet a la seua filla: «Tirant, de aquests afers yo no clouria res sens voluntat de ma filla, perquè a ella té de servir» (CI, 175). La infanta li demana, en efecte, quinze dies com a termini (el temps de carregar la nau per a anar a Jerusalem), i li suggereix organitzar una gran festa de tres dies. Com declara poques línies més endavant el narrador: «E aquesta festa no fon ordenada per la infanta per pus, sinó per provar a Phelip e veure en son menjar quin conport fehia» (CI, 176).

Estem ja front a l'esquema típic de rondalles o contes d'enginy (ATU, 850-999), on es posa a prova la capacitat del o la pretendent a la mà de la princesa o príncep, mitjançant uns tests d'intel·ligència. I més endavant (§ 9) concretarem que, com hem avançat, la trama general té moltes coincidències amb el tipus ATU, 851 (*La princesa que no sap l'endevinalla*).

Començarà aleshores a desenvolupar-se, a partir del funcionament d'aquesta nova estructura genèrica de rondalla, allò que al *Motif-Index*, dins el capítol de «Proves» (H «Tests»), s'anomena motiu de reconeixement de la reialesa a partir de trets personals (H.41 «Recognition of royalty by personal characteristics or traits»), motiu relacionat amb altres, com ara A.1590 («Origin of the customs»), H.71 («Marks of royalty») o P.11 («Choice of kings»). El primer dels sub-tipus de H.41 és justament H.41.1 «Princess on the pea», és a dir la que serà darrera prova per al príncep Felip («Princess recognized by the inhability to sleep on bed which has a pea under its dozen mattresses»). Però hi ha d'altres que no ens resulten gens estranys, com ara H.41.5 («Unknown prince shows his kingly qualities in dealing with his playmates»), o H.41.6 («Prophecy for newborn princesses»). Ricomana, efectivament, intentarà traure conclusions sobre l'essència vertadera del príncep Felip («unknown prince»), tot examinant les seues presuposades qualitats («kingly qualities») quan es comporta en la cort junt als seus («dealing with his playmates») i junt als altres. Stith Thomson presenta, en directa relació amb aquest motiu H.41.5, un altre, K1921.1 («Son of the king and of the smith exchanged»), que ens dóna traces sobre el que realment es produirà: Tirant, fill del ferrer («son of the smith»), per dir-ho així, simplificant l'antagonisme, es

bescanvia realment amb Felip («son of the king»), de manera que demostrarà tenir qualitats de reialesa, mentre que aquest últim en demostrarà de pagés (o ferrer). I així, irònicament, Tirant serà presentant com a vertader príncep, per negació del real. En aquest sentit, el motiu del reconeixement de les qualitats de reialesa en el «fill del rei» representa una sorpresa inesperada: significa el reconeixement de les qualitats de reialesa en el «fill del ferrer», que ha canviat papers («exchanged») amb el primer. I aquesta sorpresa té quelcom de profètic («Prophecy for newborn...»), donat que Tirant, que ja ha demostrat a Anglaterra les seues perfectes qualitats cavalleresques, s'erigeix des d'ara, gràcies a Felip, també com a perfecte cortesà, generós, diligent i intel·ligent, per contraposició amb Felip.

Però vegem amb més detall el desenvolupament de les proves que ha de passar Felip per tal de demostrar (o no) la seua noblesa o reialesa.

4. PRIMERA PROVA

La primera de les tres proves que la infanta posa a Felip és preparada, com ja hem vist, amb premeditació. Com resumeix Perujo, «Felip només compta amb l'ajuda de Tirant en les dues primeres [proves]. En ambdós casos el servei de Tirant consisteix en la utilització de la tècnica de l'engany, molt adequada per a la condició de cavaller enginyós que el caracteritza. Aquesta tècnica suposa un joc amb les aparences, que té com a objectiu dissimular la personalitat de Felip. D'aquesta manera, els enganys de Tirant aconsegueixen evitar els paranys preparats per Ricomana» (1995: 104). Aquesta ocultació implica, com acabem de comentar, encara que inconscientment per a ells, un intercanvi de papers entre els dos, Felip i Tirant («son of the king and of the smith exchanged»), del qual eixirà beneficiat Tirant, però també, irònicament, el mateix Felip.

El vespre de la festa, anant de passeig, «Phelip pres del braç a la infanta per star-li prop. E Tirant no·s partia de Phelip per dupte que no fes o que no digués alguna bajania que vingués en desgrat de la infanta» (CI, 177). Tirant tampoc vol deixar Felip a soles quan seuen a dinar. Inventa una excusa («Senyor [...] en tal festa com és aquesta, de rahó és que yo haja de servir a fill de rey»), que produeix la impaciència de Ricomana: «—No cureu, Tirant, d'estar tostemps en les faldes de Phelip, car en la casa del senyor rey mon pare hi ha prou cavallers qui·l serviran e no fretura ésser-hi vós». Tirant se n'ha d'anar, no sense donar un parell de consell bàsics a Felip. La prova de cortesia primera la supera Felip: «E venint al lavar de la infanta, ella pres la mà a Phelip perquè ensemps se lavassen.

E Phelip, usant de cortesia e de gentilea, dix que no era rahó, e donà del genoll en terra e volgué-li tenir lo plat, emperò ella jamés se volgué lavar fins que los dos se lavaren ensemps». Però el pitjor ve a continuació:

> Aprés portaren lo pa e posaren-lo davant lo rey e a cascú d'ells, e negú no y tocà, sperant que portassen la vianda. Phelip, com véu lo pa davant, pres cuytadament un ganivet e pres un pa e lescà'l tot, e féu-ne XII lesques grans e adobà-les. Com la infanta véu tal entramés no·s pogué detenir de riure. Lo rey e tots lo qui allí eren e los cavallers jóvens qui servien fehien un joch mortal a Phelip, e la infanta que·s concordava ab ells. Fon forçat vingués a notícia de Tirant per ço com no partia jamés lo hull de Phelip. Levà's correns de taula e dix:
>
> —Per mon Déu! Phelip haurà fallit en sa honor, que deu haver feta alguna gran bajania (CI, 177-78).

En començar a tocar el menjar abans que les dames i que el rei, i llescar i adobar ell mateix el pa, Felip ha caigut en el ridícul més gran. Un ridícul semblant, per distanciar-nos amb un famós referent medieval, al que fan els infants de Carrión, al tercer cantar del *Poema de Mio Cid*, quan fugen del lleó solt i s'amaguen de manera covard. Quan son trobats, diu el *Poema*: «Cuando los fallaron, ellos vinieron assí sin color; / non viestes tal juego como iva por la cort, / mandólo vedar mio Cid el Campeador» (vv. 2306-08). Fixem-nos en l'expressió «non viestes tal juego...», confrontant-la amb el «joch mortal» que també feien el cavallers joves a Felip. «Joch mortal» («tal juego») com a burla, rialla («joke»), risa a l'esquena o a la cara d'algú, ridícul per a qui la pateix.

Tirant, més despert que Rodrigo Díaz de Vivar, encara que sense la seua autoritat èpica, actua amb rapidesa:

> Prestament presumí l'occasió de les rialles. Tirant li levà prestament les lesques, mès mà a la boça e tragué XII ducats en or, e posà en cascuna lesqua un ducat e féu-ho donar a XII pobres (CI, 178).

Un rite celebrat de manera tan solemne i enigmàtica també té autoritat i aconsegueix el mateix efecte que el Cid Campeador: «tots cessaren de riure». Però el rei, naturalment encuriosit, li pregunta per la seua «significança». Tirant afegeix més intriga a la situació:

> —Senyor –dix Tirant–, com hauré complit lo que y tinch a fer, ho diré a vostra altesa.
>
> Tirant donà totes les lesques, cascuna ab son ducat, e la darrera se acostà a la boca. E dix-hi una avemaria e donà-la (CI, 178).

Ara és la reina qui no aguanta la curiositat: «Molt me plauria saber aquest entramés». I Tirant contesta:

> —Senyor, la excel·lència vostra stà admirada, e tots los altres, del que Phelip ha fet principi e yo he feta la fi, fahent-ne tots burla. E la causa de açò, senyor, és, puix la altesa vostra ho desija saber, que los crestianíssims senyors reys de França, per les moltes gràcies que obteses han de la immensa bondat de nostre senyor Déu, l'instituhïren: que tots llurs fills, ans que rebessen lo orde de cavalleria, al dinar, ans que menjen, lo primer pa que·ls posen davant ne fan XII lesques e·n cascuna posen un real d'argent, e donen-ho per amor de Déu en reverència dels XII apòstols. E com han rebut lo orde de cavalleria posen en cascuna lesqua una peça d'or. E fins al dia de hui ho pratiquen tots los qui ixen de la casa de França. E per aço, senyor, Phelip ha taillat lo pa e n'à fetes XII taillades perquè cascun apòstol haja la sua (CII, 178).

La reacció del rei és molt lògica. Es mostra bocabadat davant la magnífica invenció de Tirant:

> —Sí Déu me salve la vida! –dix lo rey–. Aquesta caritat és la més bella que yo jamés hoís dir. E yo, qui só rey coronat, no fas tanta caritat de un mes.

Desconec si una història semblant ha estat mai atribuïda als reis de França. Sí que la trobe, en canvi, relacionada amb l'hagiografia del rei castellà Ferran III el Sant. Segons la llegenda, el rei va instituir el piadós costum que els monarques donaren de menjar a dotze pobres, en record dels dotze apòstols, el dia de Dijous Sant. Encara que Tirant no parle en l'explicació última de donar les llesques als pobres, se sobreentén, perquè recordem que ell mateix així ho ha manat fer: «... e féu-ho donar a XII pobres». De fet, el costum va estar vigent a la corona espanyola fins a 1800. Fins i tot tenim uns versos de romanç, de la primera meitat del segle XVI, que en parlen, encara que atribuint la caritat a Ferran IV, tot confonent els dos reis homònims:

> cuarenta pobres comían cada día a la su mesa
> de lo que a los pobres sobra el rey hacía su cena
> (Díaz-Mas, 1994: 45).

Passada la prova, Ricomana, confusa («ab una poqua de ira ab amor mesclada»), es confessa amb una donzella, tot lamentant la condició d'adversari de Tirant:

> Que aquest Tirant és fet enemich de mon voler, que sola una hora yo no puch ab Phelip parlar. [...] ... temps no tinch en dir-li rahó neguna que ell no·s pose en les nostres raons. O Tirant! Vés-te'n ab la tua nau e sies benaventurat en los altres regnes! [...] Car si no te'n vas, tostemps viuré en pena, car ab la tua discreció repares les indiscrecions dels altres (CIII, 179).

Ricomana expressa alhora el seu estat anímic d'enamorada, que necessita «praticar de rahons a soles ab aquella persona que hom ama».

Quan entren el rei, son pare, i el germà d'aquest últim, duc de Mesina, ella dissimula els plors. Tornen a parlar entre ells de la conveniència del matrimoni, però ella calla, pensant que encara té temps, «per ço com volia haver major experiència de Phelip, perquè no·l tenia prou conegut, e concordà's ab la voluntat de tots» (CIV, 181). El mateix Tirant s'encarregarà d'escriure cartes al rei de França, «narrant-li larguament la forma de la concòrdia del matrimoni si a ell era plasent». Quan s'acomiaden al port, Ricomana «restà ab molta dolor e pensament. E açò per causa del rey, son pare, que se n'anava, e molt més per la amor que tenia a Phelip». Entre aquesta primera secció de l'episodi, que inclou la primera prova, i la segona prova, a continuació, vindrà tot el *novellino*, com el qualifica Hauf (1994), dels capítols d'alliberament de Rodes (caps. CIV-CIX).

5. SEGONA PROVA

Quan tornen de Rodes, una representació de quaranta ambaixadors arriba duent la resposta favorable del rei de França. Correspon de bell nou a Tirant fer de mestre de cerimònies i corregir els ambaixadors que havien anat directament a fer reverència a Felip abans que al rei. Els ambaixadors porten, a més a més, regals de gran vàlua.

Les coses han anat massa ràpides i escapat fora del control de Ricomana. Es veu que la infanta s'ho ha pensat dues voltes, o s'ha fet més forta amb la distància, i ha decidit continuar provant l'infant. Aleshores anuncia a una donzella seua que, donat que per culpa de Tirant ha fracassat la primera prova («que aquell dia de les lesques del pa yo l'aguera ben conegut sinó per causa sua»), farà venir un altre jutge, un filòsof de Calàbria, que l'ajudarà a descobrir el caràcter de Felip:

> Si yo puch trobar en Phelip tal defalt que sia grosser o avar, jamés serà mon marit. E de açí avant en altra cosa no vull pensar sinó en saber-ne la veritat [...] Car si res de tot açò té, no poria star una hora ab ell gitada en un lit, ans deliberaria de fer-me mon[j]a e star closa en un monestir. Car yo he fet tot mon poder en conéixer-lo e veig que la sort no m'i acompanya, ab aquest traydor de Tirant. Sí prech a Déu lo veja rostit e bollit e en ira de sa enamorada! Que aquell dia de les lesques del pa yo l'aguera ben conegut sinó per causa sua (CIX, 200).

L'arribada del filòsof trigarà encara. Primer, s'haurà de desenvolupar l'acció que correspon al segon test que la princesa prepara al príncep. El dia de la Nostra Senyora d'Agost, el rei celebra una festa en honor dels ambaixadors de França. El convit de gala obliga a dur una vestimenta especial: «E Phelip aquell dia vestia una roba de brocat carmesí roçegant per terra, forrada d'erminis». De fet, Tirant s'havia vestit una altra de aquell mateix drap i color, però molt prudentment pensa que si «m'abille en tal jornada tan riquament com Phelip, no·m serà bé pres», i la canvia per un altra més discreta. Els detalls sobre la roba són fonamentals per a entendre aquesta segona prova, i també, com veurem, el seu possible lligam amb el rerafons rondallístic.

El mal oratge col·labora amb la predisposició de Ricomana per a preparar el contingut del test: «Estant lo rey sobre la taula, vengué molt gran pluja. E la infanta hi pres molt gran plaer e dix: –Ara poria haver loch la mia demanda» (CIX, 201). La infanta prepara pacientment la seua estratègia. No deixa de dansar, «per dupte que Phelip no se n'anàs», i espera fins que «lo cel fon clar e lo sol ixqué», per tal de proposar «que féssem una volta per la ciutat». Felip es mostra, com sempre, peresós: «–E com, senyora! En temps indispost voleu anar per la ciutat? E si torna a ploure? Tota us banyareu». Però Tirant, «coneixent la malícia de la infanta, tirà per la falda a Phelip, que callàs. La infanta véu quasi lo senyal que Tirant li féu». Porten els animals per al passeig. La infanta dóna la esquena a Felip, «mas no restà que ab la coha de l'hull lo perdés de vista». Felip es mostra «avar» i «mesquí» en mirar-se la roba:

> E Phelip dix a Tirant:
>
> —Si·m féyeu portar una altra roba perquè no guastàs aquesta!
>
> —O –dix Tirant–, e mal profit faça la roba! E no cureu d'ella: com aqueixa serà guastada bé n'haureu una altra.
>
> —Almenys –dix Phelip–, vejau si hi hauria dos patges que·m portassen les faldes perquè no toquen en terra.
>
> —Bé podeu ésser fill de rey –dix Tirant–, que tan avar e tan mesquí siau! Cuytau prest, que la infanta vos stà sperant (CIX, 201).

El comportament de la infanta no sembla del tot coherent amb les seues preocupacions anteriors. Gaudeix quan confirma amb els seus propis ulls la grosseria de Felip: «prenent molt plaer la infanta com vehia banyar la roba de aquell miserable de Phelip, hi [com] ell molt sovint se mirava la roba». I, com que vol riure-se'n més («per pendre més plaer»), amenaça amb que porten el esparvers per a caçar, proposta esgarrifosa per Felip: «Tot lo món és fanchs e aygua!» A més a més, pregunta Ricomana a un llaurador on poden trobar una sèquia ben fonda («que dóna a una mula fins a les singles»). I davant de la sèquia:

> Com foren a la aygua atesos, la infanta passà e Phelip restà detràs, e dix a Tirant si hi havia alguns moços que li prenguessen les faldes de la roba.
>
> —Cansat stich de tal rahó –dix Tirant– e de vostra pràtica tan desonesta! La roba ja no·s pot més guastar del que és. No tingau més pensament, que yo us daré la mia. [...]
>
> E Tirant alçà grans rialles, mostrant que les rahons d'ell e de Phelip eren de alguna burla (CIX, 202).

Quan creuen la sèquia, i la infanta demana Tirant de què es reia, el cavaller ha d'inventar de bell nou una resposta increïble (que Felip no fa més que parlar-li de l'amor...), però que, insospitadament, convenç en un primer moment la infanta, potser perquè l'afalaga: «E la infanta restà molt aconsolada e donà fe en tot lo que Tirant havia dit». Tanmateix, ben aviat expressa els seus dubtes a Tirant («la seua ànima no stava prou reposada»). I ell respon, tot insistint: «... Phelip és hui hu dels bells cavallers del món: jove, dispost més que tot altre, animós, liberal e més sabut que no grosser».

6. EL PAPER DE TIRANT A LES DUES PROVES I EL PAPER DE LA PADRINA A LA RONDALLA ATU, 501

Estranya molt l'actitud de Tirant durant aquestes dues proves, test o paranys que la infanta ha preparat a Felip. L'acceptem com a un recurs humorístic més, però no deixa de fer-nos una impressió forta. Mai més en tota la novel·la no es comportarà l'heroi d'aquesta manera. Els seus arguments davant la princesa, a més de palesament falsos –i això no diu molt a favor de la seua dignitat cavalleresca–, resulten impropis del seu caràcter tantes voltes poc expressiu o certament tímid en assumptes amorosos. Tirant parla ací –i s'hi condueix– més com una donzella picardiosa que com un cavaller. De fet, almenys una vegada parla com llegirem més endavant que parlen Estefania o Plaerdemavida, quan ell pondera

davant Ricomana les virtuts de Felip: «E culpa gran és de vostra senyoria com no·l teniu al costat en un llit ben perfumat de benjohí, algàlia, almesch fi» (CX, 203-04).

Aquest Tirant feminitzat no és, per descomptat, la figura enaltida prototípica del llibre de cavalleries (ni tan sols d'una novel·la cavalleresca tan complexa i plena d'humor com la de Martorell). Com sovint al llarg de l'obra, hi ha un desplaçament de registre narratiu important, i s'obeeixen les lleis d'un altre o altres gèneres.

Avalle-Arce i Espadaler fan un repàs molt detallat de l'opinió dels crítics al voltant de l'episodi. Marcelino Menéndez Pelayo n'ignorava la font:

> Aunque no se me alcanza de dónde pudo tomar el chistoso cuento del príncipe tonto D. Felipe de Francia, cuyos desaciertos y necedades va remediando con tanta habilidad Tirante, para hacerle grato a los ojos de su prometida, bien se ve que esta historia de burlas es una intercalación y que antes hubo de existir aislada.

A Dámaso Alonso li semblava «una creación sencillamente genial», però no anotava cap passatge model o semblant. Avalle-Arce, que analitza amb gran agudesa l'episodi, ha estat l'únic que s'ha decantat per un model no concret (com al capítol del filòsof de Calàbria), però sí general per a aquestes pàgines:

> También yo soy incapaz de poner el dedo en la fuente del *Tirant* para ese largo *intermezzo* cómico-amoroso, pero sí creo poder identificar el modelo general. Se trata, creo yo, del esquema más socorrido de la comedia romana, y que ésta a su vez imita de la Comedia Nueva griega, y que para la época de Martorell adquiría nueva y vigorosa vida en la comedia humanística. Según este esquema argumental, el *filius aerilis*, el amo joven, rico y no muy despierto, se enamora, y sus amores sólo son llevados a feliz término por los engaños e intrigas del *servus fallax* (1974: 256).

Espadaler, que també estudia amb profunditat l'episodi, confirma que «la font continua sense aparèixer», però coincideix amb Avalle-Arce en el fet de «remarcar com Martorell havia après que els esquemes i els recursos de la comèdia eren extremament útils per a bastir una obra narrativa...». Tanmateix, insisteix en el fet que, tan decisiu per a Martorell com el coneixement de la comèdia romana (Terenci, Plaute) o llatina medieval (el *Pamphilus*, etc.), seria el dels:

> esquemes de la comèdia en l'obra narrativa de Boccaccio, que al seu torn impacta fortament els comediògrafs, i de Masuccio –les novel·les 24 i 25 del qual, per cert, no semblen desvinculables, com ha insinuat Hauf (1993:

> 97-98), crec que amb raó, d'un episodi tan inequívocament teatral com el del negre Lauseta (2000: 47).

Tot seguit, recorda Espadaler l'opinió d'Arthur Terry al voltant d'allò que constituirà la tercera prova:

> La natura de conte popular del clímax –l'incident del dos llits– reforça apropiadament la impressió d'una efectiva, i enterament tradicional, peça de rondalla (Terry, 1982: 34).

Voldria, efectivament, com he comentat abans, defendre i, si puc, confirmar eixa «impressió» de Terry, que replega Espadaler –a partir del fet incontestable que la tercera prova, l'incident climàtic dels dos llits, és variant de rondalla–, fent-la, com ell, extensiva, si no a les dues primeres proves (és a dir, a aquelles en les quals pren part essencial el personatge de Tirant), sí almenys a la segona prova.

Encara que en altres moments de l'obra Tirant es comporta clarament com un personatge de comèdia (en concret com el protagonista del *Pamphilus*, com he defensat jo mateix, tot partint d'aquestes hipòtesis d'Avalle-Arce), no crec, tanmateix, que en aquest episodi el personatge Tirant tinga el model del *servus fallax* de comèdia, com proposa Avalle-Arce i fins a cert punt recolza –amb molts matisos, com hem vist– Espadaler. Pense que hi ha influències molt més properes i directes.

Tirant fa, efectivament, el paper còmic de mitjancer, que també fa el *servus* de la comèdia llatina romana i medieval, però aquest paper calça molt més ajustadament dins l'estructura típica de determinades rondalles o contes folklòrics, com sospita Terry, on es desenvolupa un esquema d'engany. Crec que la rondalla –i no la comèdia– és el gènere que més palesament guarneix aquestes riques i curioses pàgines.

Tot i que no es referesca a l'estructura de rondalla, basant-se en l'anàlisi de la lògica del relat de Bremond, l'esquema d'engany ha estat esquematitzat perfectament per Perujo (1995: 106):

> 1.- Dins l'esfera de Tirant, víctima a atrapar (Ricomana) → procés d'engany → víctima atrapada. Engany que consisteix en ser *x* [l'infant Felip, avar i grosser] a dissimular, i no ser *y* [caritatiu i gentil] a simular.
> 2.- Dins l'esfera de Ricomana, aparença *y* creïble → procés de convicció → aparença *y* creguda.

En determinats tipus de contes folklòrics o rondalles (contes d'enginy, ATU, 850-999), el protagonista és l'artífex de l'engany, l'home o dona intel·ligent que aconsegueix el que sembla impossible o absurd: que la persona incompetent –gairebé sempre, ell mateix– aparega als ulls del o la pretendent com a competent, l'avar com a generós, el babau com a llest, el peresós com a diligent, etc. Em referesc a rondalles com ara ATU, 875 (*La filla del carboner* o *Les tres preguntes*), ATU, 879 (*La mata d'alfàbega*), ATU, 884 (*La núvia obligada va a servir a casa del príncep*), o ATU, 884A (*La donzella disfressada fa parlar el monstre*), etc., moltes d'elles vives encara a la tradició oral de l'àrea catalanoparlant (vegeu Pujol, 1982; Oriol-Pujol, 2003). I el detonant de la història sol ser el motiu de la seducció des de pressupòsits falsos (K 1315.5 «Seduction by posing as nobleman»), a vegades amb la intermediació d'un ajudant que arriba a substituir l'amo incompetent (K 1317.1 «Serving-man in his master's place»). Pensem –encara que no es tracta en aquest cas d'una rondalla tradicional a la Península– en el personatge del «gat amb botes» del conte de Perrault.

La rondalla que conté elements més semblants a l'episodi de Felip i Ricomana, i sobretot la que en algunes versions inclou el paper mitjancer («serving-man in his master's place») més paregut al del Tirant d'aquests capítols, és la que Aarne i Thompson cataloguen amb el número 501 *(The Three Old Women Helpers / Les tres velles ajudants)*. Copiem només la primera part de la síntesi del tipus proposada pels folkloristes:

> 1.- *Spinning Assigned to Girl.* (a) Through false boast of a girl's mother, or (b) of the girl herself, or (c) false reports by jealous servants a girl is compelled to spin an impossible amount. (d) She is to marry the prince if successful.

És a dir, la donzella que no està ensenyada a filar, ha de demostrar que sap filar, perquè el príncep demana la seua mà i ha de demostrar ser perfecta (bona filadora). A la segona part, rep l'ajut de tres filadores velles i deformes (deformitats als dits, als peus, als llavis). En pagament, les haurà d'invitar a les noces. En la tercera part, les velles apareixen a les noces, per a disgust de la núvia, donat que són tan lletges. Però elles diuen que les seues deformitats vénen de tant de filar. Aleshores, el novençà diu que ell mai més deixarà la seua dona filar (per què no patesca la mateixa deformitat). Irònicament, per tant, la donzella estúpida o inútil (no saber filar és no saber fer res), no sols guanya el matrimoni amb el príncep, sinó la legitimació del secret per a les seues carències. Ningú no podrà provar mai que no sap filar, perquè el príncep li ho ha prohibit.

La rondalla, que es va tornar a popularitzar des del segle XIX, com tantes altres, a partir de la versió dels germans Jacob i Wilhelm Grimm (*Die drei Spinnerinnen*), és també tradicional als diferents àmbits lingüístics peninsulars, encara que no de les més conegudes. Julio Camarena i Maxime Chevalier, al seu *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* (1995: 374-81), només anoten, com a replegades dins l'àrea del castellà, una versió d'Extramadura, que després citarem amb més deteniment, una altra de Lleó (Camarena, 1991, núm. 102, vol. I: 211-13), tres de Salamanca, una de Cantàbria i una de Ciudad Real. Pel que fa a les versions en català, Camarena i Chevalier remeten al catàleg de Pujol (1982), que efectivament només inclou dues versions d'aquesta àrea lingüística, una de Joan Amades i un altra d'Enric Valor, la rondalla de «Les animetes» (II, 269-79). No considerem, en canvi, que siga ATU, 501, una versió oral valenciana replegada a la regió murciana de parla catalana del Carxe, catalogada pels editors amb aquesta correspondència (Limorti i Quintana 1998, núm. 21: 61-62). No en són moltes, per tant, ni tot sumant castellanes i catalanes, però denoten almenys que aquest conte-tipus no és alié a la tradició folklòrica peninsular.

Ens interessa detenir-nos ara en la versió que Camarena i Chevalier donen com a representativa ATU, 501. Al seu *Catálogo*, reprodueixen la publicada per S. Hernández de Soto, als seus *Cuentos populares de Extremadura*, publicats en 1886 (és la mateixa que ja catalogava Boggs, com a 501*A). L'argument és el següent:

Una mare tenia una filla, «muy guapa, pero muy jorcona [holgazana] y muy golosa». Quan la mare se'n va a missa, li demana fer la casa i curar que no es creme l'esmorzar al foc. La filla no fa res de la casa i es menja l'esmorzar. En tornar, la mare la manprén amb una vara. Per fugir-ne, la xica se'n va a un hostal, enfront de la seua casa, on la veu un cavaller, tan «guapa» i tota plorosa. L'hostalera li menteix:

> Ha de saber usted que esta niña es tan aficionada a trabajar que no se da un momento de descanso y, como es tan endeblita, su madre teme que enferme y no quiere que trabaje. Pero no puede conseguirlo por las buenas y siempre tiene que pegarla, porque si no ella no hace caso de lo que su madre la dice.

El cavaller diu que és justament allò que anava buscant, una dona feinera. Per tant, vol casar-s'hi el més aviat possible. L'hostalera li ho conta a la mare de la xica. Ella no vol enganyar el cavaller, però l'hostalera insisteix en els avantatges del matrimoni, i s'ofereix com a padrina:

> Usted no se meta en nada, déjeme usted a mí, que yo, que voy a ser la madrina, lo arreglaré todo...

Després de la boda, el camí cap al poble planteja una sèrie d'entrebancs a la novençana (i a la padrina, és a dir a l'hostalera). Observarem que la situació (que no trobe en les altres versions de la rondalla que he pogut consultar) és molt semblant a la de l'episodi de Felip i Ricomana. És a dir, enmig d'un passeig o camí, determinada circumstància del lloc (l'aigua al *Tirant*, el prat delitós a la rondalla) provoca una reacció espontània o natural del que anomena Perujo «ser *x*» (és a dir, l'ésser vertader: Felip, avar i grosser al *Tirant*; la xica, peresosa i malfeinera a la rondalla). Reacció que, davant la curiositat de l'altra part de la parella, haurà d'amagar el que fa de padrí (Tirant) o padrina (l'hostalera, a la rondalla), tot canviant pel justament oposat el sentit literal de les paraules dites:

> Se hizo la boda y al día siguiente los novios se fueron al pueblo del caballero acompañados de la madre y la madrina, que mostró empeño en ello.
>
> En el camino descansaron en una finca muy buena que tenía el novio y se pusieron a comer en una pradera muy hermosa que había delante de la casa.
>
> —Madrina –dijo la novia–, qué buen prado para tenderme a dormir.
>
> —¿Qué dice? –dijo el novio, que estaba un poco retirado y no la había entendido.
>
> —Está diciendo –contestó la madrina– que ¡qué buen prado para sembrar lino! Esta muchacha es tan trabajadora que no piensa más que en esas cosas.
>
> Acabaron de comer y siguieron su camino. Cuando pasaron por otra pradera tan llana y tan bonita que dijo la novia.
>
> —Madrina, ¡qué buen salón para dar un baile!
>
> El novio, que iba delante, se volvió a preguntar a la madrina.
>
> —Está diciendo –dijo ésta– que ¡qué buen sitio para tender y secar el lino después de lavarlo!
>
> No tengas cuidado –dice el marido–, que no te faltará lino para que hiles todo lo que quieras.

Són dues proves accidentals, dutes per l'atzar del camí, no preparades premeditadament com les de Ricomana (encara que tampoc ella prepara el mal oratge de la segona prova). Però proves que supera la suplantadora només gràcies a la intervenció de la padrina ajudant. La padrina substitueix, com Tirant, les espontànies reaccions de peresa («¡qué buen prado para tenderme a dormir!») i festa («¡qué buen salón para dar un baile!»), per expressions de falsa laboriosi-

tat. A més a més, fixem-nos en les virtualitats gestuals d'aquestes expressions. Un moviment de les mans acompanyaria, ben segur, a la rondalla castellana, l'expressió de «tenderme a dormir», i la substitució de «sembrar»; un altre, amb les mans enlairades, l'expressió d'alegria («...para dar un baile!»), el mateix que la substitució («... para tender i secar...»). I no podrien advertir-se traces d'aquesta classe de gestualitat, pròpia de la contarella, també a l'episodi del *Tirant*?

Finalment, manca, per tal d'acomplir-se la clàssica llei del tres, la tercera i definitiva prova. Al *Tirant* s'endarrereix encara unes pàgines aquesta tercera prova, per raó de la inserció de l'episodi del filòsof de Calàbria. Però en ambdós relats, com veurem, aquesta darrera prova està relacionada amb el camp semàntic dels tèxtils (el fil, l'agulla, el lli...).

Continuem amb la rondalla extremenya. El grup arriba al seu destí. Al cap d'uns dies, el marit se'n va i deixa a la dona un paquet de lli, perquè s'entretinga filant. Ella es passa el dia pelant i menjant nous i ametlles, replegant-ne les corfes i ficant-les dins un sac, i simula que fila. Arriben tres fades («Fayas») i la veuen tan bella i feinera que les tres l'atorguen tres dons o gràcies: la primera, «... yo le fayo, le fayo, que todo el lino que tenga en la casa se le vuelva hilado y curado»; la segona, «...que la mitad de ese lino se le vuelvan manteles y servilletas tejidas»; la tercera, «...que la otra mitad se le vuelvan lienzos y sábanas».

Quan se'n van, la xica es gita al llit, però fica el sac de corfes davall el matalàs. Arriba el marit, i la troba queixant-se.

> —¿Qué tienes mujer? –le dijo.
>
> —¡Ay! –contestó ella–, qué quieres que tenga, que estoy muerta de tanto trabajar. Llégate a los almacenes y verás lo que he hecho; así es que no puedo con mi alma, y hasta los güesos me crujen.
>
> Y al mismo tiempo se movía en la cama haciendo sonar las cáscaras de nueces y almendras que había puesto debajo del colchón.

El marit veu la feina regalada per les fades i confon el soroll de les corfes. Llavors li prohibeix que torne a filar. Busca dues criades, i ella es queda feta una gran senyora.

Aquesta última part és diferent a altres versions, com ara la de Lleó que replega Camarena, o la d'Enric Valor. Aquestes dues coincideixen amb més exactitud amb l'argument-tipus que donen Aarne, Thompson i Uther, i que hem resumit abans, i també amb *Die drei Spinnerinnen* del germans Grimm.

En aquest sentit, sembla que la versió extremenya podria ser més antiga que les altres, o potser menys contaminada per la tradició escrita moderna.

7. L'EPISODI DEL FILÒSOF DE CALÀBRIA

No podem dedicar molt d'espai a l'episodi del filòsof de Calàbria, que ha estat objecte de diferents aproximacions. Riquer va indicar que:

> la versión que más se aproxima al relato del *Tirant lo Blanch*, principalmente por el orden de los acontecimientos (deducciones sobre la crianza del caballo, sobre el gusano de la piedra y sobre la bastardía del rey) se halla en *Le cento novelle antiche* o *Novellino* [...]. Mientras no se ponga de manifiesto otra versión más coincidente, creo que ésta es la fuente del *Tirant lo Blanch* (1949: 25-26).

Tanmateix, Avalle-Arce (1974: 252-55) dóna raons per a reconéixer que la font més pròxima –més que el *Novellino*– és *El libro de los exenplos por A. B. C.* de Clemente Sánchez, que Riquer també havia assenyalat ja com a precedent. L'episodi del filòsof, com diu Perujo (1995: 107), és una inserció, entre la segona i tercera proves, enmig d'una estructura episòdica més ampla (la història de Felip i Ricomana).

Sense entrar en el tema de les fonts, només voldríem insistir en el fet que allò que hi ha de comú a totes aquestes versions és un conte-tipus universal o, en aquest cas, dos contes o rondalles desdoblades, les números 655A i 655 de la classificació d'Aarne i Thomson. En concret, ATU, 655 (*The Wise Brothers*. The king is bastard), és explicat així:

> Staying at the court they are asked to utter wise words. As a result of extraordinary powers of deductions, they declare that the king is bastard, the roast is dog meat, etc. All proves to be true.

Efectivament, el filòsof, al *Tirant*, abans d'aconsellar la infanta sobre el seu matrimoni, demostra en una sèrie de casos que és un home savi, amb extraordinaris poders de deducció més que endivinatoris, allò que el farà inapelable quan haja de resoldre els dubtes de Ricomana sobre Felip. Entre aquests casos, l'últim i més sorprenent serà que «the king is bastard», com al prototipus d'Aarne i Thompson.

Els anteriors casos, però, tenen a veure amb les deduccions (a) que el company de presó serà alliberat, (b) que el cavall que el rei vol comprar és fill de somera (perquè té les orelles baixes), o (c) que el balaix que vol comprar el rei té dins un cos d'animal viu. Aquestes deduccions coincideixen més exactament amb ATU, 655A *(The Strayed Camel and the Clever Deductions)* [J1661.1.1]. Al prototipus d'aquesta rondalla, fixat pels folkloristes, quatre homes són capaços

de deduir, a partir de les traces d'un animal, que (a) és un camell (o un altre animal); (b) és borni (perquè l'herba només esta menjada per una banda del camí); (c) és coix (per les traces); (d) carregava oli (o una altra càrrega) (per les taques en terra); (e) no té cua; (f) d'altres deduccions. Com que coneixen tan bé els detalls, són acusats d'haver-lo furtat, però s'expliquen i els alliberen. Recordem com Umberto Eco aprofita alguns dels motius d'aquesta rondalla sobre el cavall Brunello a l'inici d'*El nom de la rosa*:

> ...è evidente que state cercando Brunello, il cavallo preferito dell'Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, neto di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi... (Eco 1981: 31).

Martorell inventa, en tot cas, la curiosa figura d'un filòsof bregós i molt poc «teòric». Com assenyala Avalle-Arce:

> los motivos por los que el filósofo da con sus huesos en la cárcel en el *Tirant* es una humorada de Martorell que da una imprevista dimensión muy humana al sabio del *Libro*. En su altercado con el rufián (por motivos bien poco filosóficos, por cierto) el filósofo se pone muy en dómine y cree zanjar la cuestión con un silogismo de leguleyo («qui primer és en temps és primer en dret»). Pero el rufián es muy bachiller y silogiza con rigor escolástico: «Jo tinc conill, qui és de major estima, e deu precedir al moltó, així com la perdiu preceïx al conill, per què li deu ésser feta honor». Esta axiología sofística neutraliza la dialéctica del filósofo. Desposeído de la razón y vencido con sus mismas armas, el filósofo recurre entonces a los métodos de su contrincante, y descalabra bonitamente al rufián (1974: 253-54).

A la fi de l'episodi, l'intel·ligentíssim filòsof tornarà a comportar-se –molt comprensiblement, d'altra banda– com a vertader rufià:

> El filósofo ha obedecido al rey en todo, pero sólo para verse otra vez encarcelado tras cada nuevo y mayor triunfo de su sutil ingenio. Cuando tras su más grande triunfo toda su recompensa es una libra de pan, el filósofo explota. El episodio inicial con el rufián nos había indicado la poca ecuanimidad que había en este sabio. Ahora, con la paciencia agotada, su genio arriscado se impone otra vez, y el sabio filósofo le «mienta la madre» al rey, como lo haría cualquier faquín arrufianado (1974: 254-55).

Per a Avalle-Arce, el filòsof del *Novellino* que proposa Riquer com a font sí que és un personatge de rondalla:

> ... en la colección italiana el último episodio analizado se introduce así: «Dipo' non molti giorni lo Re si pensò di non essere legitimo; mandò per questo Greco [el filósofo], e cominciò a parlare, etc.» Nos hallamos ante la gratuidad de motivos del cuento popular. Las gratuitas dudas del rey corresponden a la ingenuidad del folklore (1974: 255).

Clemente Sánchez, en canvi, «trabaja con abstracciones morales» i «con muy conveniente candidez» el rei exigeix que se li revelen els seus defectes (Avalle-Arce 1974: 254). I al filòsof de *Tirant*, «el hambre, la ira, la falta de humildad y paciencia [...] le vitalizan y diferencian» (1974: 255).

En conclusió:

> La exigencia del rey del *Libro de los exemplos* de que se le revelen sus «defectos e tachas» reemplaza la gratuidad por la candidez, avance efectivo hacia el realismo psicológico que exhibe el episodio en el *Tirant*, que amplía el breve marco del cuento para admitir una causalidad verosímil. Longitud y psicologismo son dos claros indicios de que el cuento se ha superado y estamos en vías de la novela moderna (1974: 255).

Pense que aquesta superació dels models precedents és una superació paròdica. No un abandonament de la «gratuïtat» de motius del conte, sinó un aprofundiment dins el valor i la complexitat que representen. El filòsof comportant-se com a rufià i el rufià guanyant la batalla dialèctica al filòsof, amb sil·logismes escolàstics, són novament variants d'un altre tipus de conte d'enginy, el de la disputa entre el grec i el romà, al *Libro de Buen Amor*, o entre l'home instruït i l'analfabet (el capellà i l'analfabet, per exemple), a la rondalla popular que es manté fins avui.

Martorell juga sempre amb la gratuïtat de motius, com diu Avalle-Arce, de la rondalla folklòrica, per a dur-los a l'extrem de l'absurditat. Però la paròdia exigeix sempre la presència *in mente* del text o gènere parodiat. I en aquest cas, aquest gènere és novament la rondalla.

8. TERCERA PROVA

Per bé que la infanta accepta en principi el consell del filòsof («E més stime ésser monja o muller de çabater que haver aquest per marit, encara que fos rey de França», CX, 208), plena de dubtes, decideix sotmetre l'infant a una darrera prova. A diferència de les altres, Felip no hi podrà comptar amb l'ajuda de Tirant. Aquesta eliminació de l'auxiliar principal és, però, com diu Perujo:

> un altre indici fals que ens fa creure que serà descoberta la vertadera personalitat de l'infant. Tanmateix, contràriament al que pot esperar el lector, la mateixa Ricomana és enganyada per una mala interpretació de les aparences. La peresa de l'infant Felip, que finalment es gita en el llit ric per no tornar a fer l'altre, és interpretada per la infanta com un símptoma de noblesa. Finalment, convençuda de la validesa del seu judici, la infanta accepta el matrimoni amb Felip, «car per occular experiència he vist la sua pràtica e real condició ésser molt generosa» (Perujo, 1995: 109).

ATU, 704 *(Princess on the Pea)* no és, pel que sembla, un conte tradicional que haja estat ben conegut a la Península abans del segle XIX. No el trobem a l'*Index* de Boggs, Aarne i Thompson no citen cap versió espanyola i Neugaard no troba el motiu (H 41.1) entre el contes folklòrics medievals catalans. Camarena i Chevalier no en donen exemples de versions literàries hispàniques, i no en donen tampoc més exemples de versions orals que dues d'Amades i una d'Alcover (vegeu també Pujol, 1982; Oriol-Pujol, 2003), més una altra sefardita, replegada a Marroc. El prototipus de la rondalla, però, no deixa dubte:

> A princess is recognized by her inhability to sleep in a bed which has a pea under its dozen mattresses [H41.1].

Novament ens trobem davant la distorsió de la rondalla prototípica. A la rondalla, la hipersensibilitat de la donzella, en adonar-se'n del pèsol davall els matalassos, confirma la seua essència noble. Al *Tirant*, Felip actua a l'inrevés que la princesa de la rondalla i es comporta com un rústic, quan vol cosir-se ell mateix les calces. Però en lloc de confirmar-se la seua essència vertadera (que siga grosser o «un desastre sense pal·liatius», com diu Espadaler [2000: 56]), ni tampoc l'errònia (que siga noble), es confirma la resignada i irònica impossibilitat d'establir o fixar eixa essència, eixa veritat.

Una vegada més, es ratifica el parany de l'«occular experiència» en la qual refiava l'empirista Ricomana. De manera gairebé grotesca, es confirma un axioma de la resignada saviesa popular, que expressen narrativament tants contes de la tradició folklòrica: el món funciona a l'inrevés de com es podria pensar racionalment que hauria de funcionar. Al món del conte (com al de la realitat, és clar), el beneit és el llest, i el llest babau; el peresós guanya al diligent; i el feble –afortunadament– al fort.

La princesa veu com a vertader just el contrari que veiem els lectors. La princesa, que ha insistit en la comprovació empírica i pràctica del caràcter de Felip, sotmetent-lo a diverses proves o tests, es deixa dur finalment, de manera ingènua, per l'engany de les aparences:

> Ara puch conéixer que aquell virtuós de Tirant, com a leal cavaller, m'à dit tostemps veritat [...]. E dich que lo philòzoph no sap tant com yo·m pensava (CX, 210).

La princesa, tan crítica, científica, positivista i escèptica, acaba per creure's un conte, una rondalla, una fantasia. És vençuda pel seu punt més fort, no pel més feble. Actua amb tanta lògica que la pròpia lògica vessa per damunt del que seria raonable. No entén el que és absurd, irracional, sense sentit. Aprovaria tots els exàmens amb excel·lent, contestaria correctament totes les endevinalles, proves o tests que se li plantejaren, amb excepció d'aquells sense trellat des del mateix plantejament. L'error de Ricomana –diria la filosofia popular– és pensar que la vida de les persones i els accidents quotidians dels esdeveniments diaris es poden posar a prova, i traure'n conclusions. La princesa sap resoldre les endevinalles racionals, però no les que planteja la vida normal (perquè aquestes últimes no en tenen, de solució).

9. LA PRINCESA QUE NO SAP L'ENDEVINALLA (ATU, 851)

La història de la princesa llesta, que proposa per casar-se una prova gairebé impossible de resoldre –que algú li formule una endevinalla que ella no sàpia resoldre–, però és vençuda per pura casualitat pel rústic, sembla herència del conte-tipus ATU, 851.

Una versió d'aquest tipus és la rondalla arreplegada no fa més de vint anys a L'Altet (Baix Vinalopó, Alacant), que comença així:

> Això va ser i era un rei que tenia una única filla, que de fills no en tenia, i com que ja es feia vell i els anys s'escolaven de pressa i la princesa ni es casava ni semblava tenir-ne intencions... (Gonzàlez i Caturla, 1998: 63).

La princesa decideix que no vol casar-se amb «el primer pretendent que em demane», sinó amb «un home que siga llest, prudent i savi». Per a triar-ne bé, es compromet a casar-se amb el primer jove que li plantege una endevinalla o enigma del qual no puga trobar solució. Com que els cortesans fracassen, un per un, davant la princesa «que sabia més que la justícia», es fa una crida per tot el país. Arriba la notícia a l'oïda d'una família de llauradors que tenia tres fills, «dos de desperts i espavilats, i un altre que era rústic, babau i desmanyotat».

> Entraren els dos germans, que la princesa ni se'ls mirà, i li digué el primer:

—Altesa: una cosa com el dit, ben tallat i ben cosit?

I la princesa, alçant els ulls al cel en demanda de paciència, responia:

—El pèsol.

I l'altre germà:

—Altesa: una cosa com el puny que té pels al cul?

—La ceba! –digué la princesa quasi sense deixar-lo acabar.

(Gonzàlez i Caturla, 1998: 65).

El germà menut insisteix a anar-hi també. Durant el camí, té una sèrie d'accidents que afecten que comencen per la mort de la seua gosseta Adela quan menja la seua coca.

Quan el xic arriba a la cort, li diu a la princesa que li explicarà tot el que li ha passat durant el viatge: «puix que sembla que ho sabeu tot, m'ho haureu d'aclarir». I planteja l'enigma:

Coca matà Adela,
Adela en matà set,
i set morts mataren set vius.
I jo tirí al que veguí
i matí al que no veguí,
i una carn que jo mengí
no era criada ni parida
sinó amb paraules de Déu rostida;
i l'aigua que jo beguí
ni al cel ni a la terra estava,
però era sagrada.
(Gonzàlez i Caturla, 1998: 67).

Finalment, la princesa:

> malgrat la seua experiència en aquesta matèria, no trobava la solució i, per més que es calfava el cap [...] no veia la manera de deslligar aquella maleïda endevinalla. A última hora, la princesa es donà per vençuda i amb veu clara anuncià que es casaria amb aquell jove tan enginyós (Gonzàlez i Caturla, 1998: 68).

Evidentment els versos i l'argument general de la rondalla són versió de la clau i endevinalla que presenta el motiu ATU, 851 (*The Princess who Cannot Solve the Riddle / La princesa incapaç de resoldre l'enigma)*, el prototipus del qual es troba formalitzat així:

> He sees a horse poisoned and then eaten by a raven who in turn falls dead. The ravens are then eaten by twelve men who die of the poison. [...] The hero propounds the riddle: «One killed none and yet killed twelve».

Adela, a la rondalla alacantina, és una gosseta, en lloc d'un cavall; menja una coca enverinada i mor; se la mengen set corbs, que també moren; troben i mengen el corbs uns lladres, que igualment moren; etc. (vegeu la mateixa catalogació de la rondalla alacantina a Neugaard, 1999).

Altra versió de la rondalla ja va ser catalogada per Boggs, encara que amb altra numeració (927*A i 927*B). Tanmateix, ATU, 927 no té exactament el mateix argument. Mentre que a ATU, 851 l'endevinalla té a veure amb la pròpia experiència del jove en el camí cap al palau, a ATU, 927 el fill o filla proposen una endevinalla a la qual el rei que té pres al seu pare no sap respondre, i ha d'alliberar-lo. D'altres són catalogades igualment per Oriol-Pujol, al seu *Índex* (amb el núm. 851), i també per González Sanz, entre les aragoneses (núm. 851). La versió catalana més antiga i completa que conec la va replegar Pau Bertran, al seu *Rondallari* (ed. Pujol, 1996: núm. 32), però també Amades –encara que cal anar amb compte amb les seues versions de rondalles, després de l'estudi d'Oriol [1999]– en replega una, com a «L'endevinalla» (vegeu Gonzàlez i Caturla, 1998: 63, n.). Pel que fa a les versions castellanes, les més antigues són les d'Espinosa (*Españoles*, 16, 17 i 18), Camarena (als seus *Cuentos Tradicionales de León* [927*B], 148 «[La adivinanza del hijo del preso]» i 149 «[La adivinanza del hijo del rey]») i, abans, Rodríguez Marín (als seus *Cantos populares españoles*, 942 [p. 134] i «Las tres adivinanzas (cuento popular)» [pp. 863-70]). També González Sanz (1996: 100) cataloga amb el núm. 851 altres versions aragoneses de tradició oral. Malgrat això, no és una rondalla molt difosa.

A la versió que replega Pau Bertran al seu magnífic *Rondallari*, l'endivinalla-fórmula és la següent:

> La coca ha mort la candela;
> he tirat al que veia
> i he mort el que no veia;
> he menjat carn que no era nada,
> cuita amb paraules;
> he passat un riu
> amb un de mort
> que en portava dos de vius.
> (Pujol ed., 1996: 123-25).

A la rondalla arreplegada a Casp:

> Torta mató a pinta, pinta mató a tres, tres mataron a siete; tiré a quien vi y maté a quien no vi; comí carne que no era nacida y bebí agua que no estaba en el cielo ni en la tierra; pasé por un duro, en el duro había un blando y en el blando había tres (González Sanz, 1996: 100).

Observem que, encara que la catalana hauria de ser més propera a la valenciana de L'Altet, aquesta aragonesa inclou uns versos («bebí agua que no estaba en el cielo ni en la tierra») que coincideixen amb els de la valenciana («i l'aigua que jo beguí / ni al cel ni a la terra estava»), però no hi trobem als de la catalana. Finalment, la que donava Rodríguez Marín, als seus *Cantos populares españoles*, núm. 942:

> Salí, que no saliera;
> Dejé, que no quisiera;
> Tiré lo que ví,
> Maté lo que no ví;
> Comí carne asada
> Con palabras consagradas;
> Mejor sea el tronco que la raíz.
> Dame la respuesta, bella emperatriz.

Rodríguez Marín ofereix tot seguit l'explicació:

> Un fraile al salir del convento dejó enganchado en una astilla de la puerta un trozo del hábito; tiró una piedra a una liebre y mató a otra, a la cual no había visto; la asó haciendo lumbre con el breviario (p. 134).

El versos d'aquesta versió completen el sentit de la carn menjada «amb paraules de Déu rostida»: efectivament és tracta d'un «missal vell» utilitzat per a rostir una llebre pel protagonista de la rondalla valenciana. La críptica fórmula no es troba al *Tirant*, és clar. Però crec que sí que té molt a veure amb la història feliç de Felip de França el marc de la rondalla, amb el triomf insospitat i per casualitat de l'últim germà, el més grosser i babau, sobre l'intel·ligent princesa.

10. CONCLUSIÓ

Les tres endevinalles dels tres fills de la rondalla conservada a la tradició oral peninsular són una versió alternativa plausible de les tres proves realitza-

des per la mateixa persona al *Tirant* (i a l'inrevés). A la primera prova, Felip (el primer fill, llest, a la rondalla), malgrat l'ajuda de Tirant –o precisament per això– fracassa; a la segona, el mateix Felip, amb la mateixa ajuda (el segon fill, també llest, a la rondalla) també; però a la tercera, Felip (el tercer fill, el més estúpid, a la rondalla), sense premeditació, sense ajuda del llest Tirant, fa que «sone la flauta per casualitat» i que tinga èxit la seua reacció rústica i espontània. El personatge de Tirant, doncs, fa el paper del primer i el segon fill de la rondalla. I perd el joc de l'endevinalla.

Hem vist, per tant, a l'episodi tirantià de Felip i Ricomana, un rerafons rondallístic d'almenys quatre contes-tipus: ATU, 851 (*The Princess who Cannot Solve the Riddle*), ATU, 501 *(The Three Old Women Helpers)*, ATU, 655 (*The Wise Brothers*. The king is bastard) i ATU, 704 *(Princess on the Pea)*. Hem deixat a banda, pel moment, com assenyalàvem, d'altres importants, com ara ATU, 1685 i ATU, 1691B.

Sempre al *Tirant lo Blanc*, l'enfrontament de gèneres molt ben diferenciats provoca tota mena de reaccions, solucions, inversions, friccions..., que en definitiva enriqueixen –però no sense causar moltes perplexitats– el text. En aquest cas, els gèneres enfrontats són les rondalles i el llibre de cavalleries. En d'altres serà, per exemple, el *fabliau*. Com diu Cacho Blecua, a propòsit de l'episodi d'Hipòlit i l'Emperadriu:

> La genialidad y una de las mayores innovaciones del autor del *Tirant* ha sido recrear una escena de *fabliau* en la corte de Constantinopla, con un personaje del rango más elevado posible (1993: 166).

De manera semblant, podríem dir que la genialitat de Martorell es demostra ací, quan igualment recrea una sèrie de personatges, arguments, escenes i motius de rondalla (clarament rondalla, i no conte clerical, com podria ser el cas del conte que conta Hipòlit a Eliseu, ni tampoc conte boccaccià, com el de la dama de Rodes) i els insereix dins la situació històricament versemblant de la cort de Sicília.

Al capdavall, la gran ironia i l'humor de tot aquest episodi de Felip i Ricomana vénen per la constatació d'un impossible dins la lògica narrativa del llibre de cavalleries: que tots els comportaments «gratuïts» (com diu Avalle-Arce) dels estereotipus o actants de les rondalles funcionen a la perfecció –encara que sorprenen o desorienten al lector– com a personatges psicològicament versemblants de la novel·la. El babau o estúpid triomfa (també triomfarà més endavant el llest de contarella: Hipòlit), sense posar-hi res de la seua part, sinó senzillament deixant-se dur pels esdeveniments. I la princesa llesta, inaccessible (la que

posa les proves més difícils), és enganyada i conquerida. Tirant fa el paper de padrí, o padrina, intermediari imprescindible per a fer la prestidigitació del joc d'aparences. Nova distorsió, perquè es veu obligat a feminitzar-se, a fer un paper que no li correspon en absolut. Tanmateix, paradoxalment, també se n'eixirà amb èxit, no només triomfant amb la seua tasca mitjancera, sinó revelant-se amb qualitats fins ara desconegudes.

Com deia en la presentació de l'article, l'acceptació d'una sèrie d'influències folklòriques indubtables, encara que no proporcione fonts d'inspiració directa, ajuda a entendre millor el rerafons cultural del *Tirant lo Blanc*. I, com també comentava, es tractava ara de fer només una aproximació primera a aquesta mena de influències rondallístiques, pràcticament impossibles de confirmar literalment. Estic convençut que la integració d'aquests quatre tipus de contes al capítol de models de Martorell, o a la seua «memòria literària» –per utilitzar el terme recent de Josep Pujol (2002)–, que òbviament és de manera essencial una memòria culta, dóna major sentit i cohesió al joc humorístic i paròdic que representen els curiosos i divertits comportaments dels tres personatges protagonistes de la història (Felip, Ricomana i Tirant).

Bibliografia

AARNE, Antti i Stith THOMPSON (1961): *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Hèlsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ATU vg. UTHER.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974): «Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*», dins els seus *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, pp. 233-261.

BELTRÁN, Rafael (1998): «El conjur d'Eliseu al *Tirant lo Blanc:* poesia i oralitat en la literatura culta», dins Joan Mas i Vives, Joan Miralles i Pere Rosselló Bover (eds.), *Actes del Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Palma de Mallorca, 8-12 de setembre de 1997), Barcelona, AILCC-Universitat de les Illes Balears-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, pp. 469-478.

— (1999): «Comedy and Performance in *Tirant lo Blanc*», dins Arthur Terry (ed.), *«Tirant lo Blanc»: New Approaches*, Londres, Tamesis, pp. 15-28.

— (2001): «Huellas de las oraciones de *Los Tres Reyes de Oriente* y *Las cuatro esquinitas* en *Tirant lo Blanc*», dins Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera i José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros*

breves en la poesía tradicional, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 415-424.

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*, Hèlsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BORDMAN, Gerald (1963): *Motif-Index of the English Metrical Romances*, Hèlsinki, Academia Scientiarum Fennica.

CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993): «El amor en el *Tirant lo Blanc:* Hipòlit y la Emperadriu», *Actes del Symposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 133-169.

— (2000): «La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del cavallero Zifar:* modelos cultos y folclóricos», dins *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, vol. I, pp. 427-440.

— (2002): «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», dins Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro i María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.

CAMARENA LAUCIRICA, Julio (1991): *Cuentos tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 2 vols.

CAMARENA LAUCIRICA, Julio i Maxime CHEVALIER (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.

DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (1994): *Romancero*, Barcelona, Crítica.

ECO, Umberto (1981): *Il nome della rosa*, Milà, Bompiani, 5a ed.

ESPADALER, Anton (2000): «El *Tirant* com a comèdia. Els amors de Felip i Ricomana», *Revue d'Études Catalanes*, 3, pp. 39-58.

ESPINOSA, Aurelio M. (1946): *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 3 vols.

GOLDBERG, Harriet (1998): *Motif-Index of Mediaeval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Arizona.

GONZÀLEZ I CATURLA, Joaquim (1998): *Rondalles del Baix Vinalopó. Contes populars* [1a ed., 1987], Alacant, Aguaclara.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.

GRILLI, Giuseppe (1994): *Dal «Tirant» al «Quijote»*, Bari, Adriatica.

GUERREAU-JALABERT, Anita (1992): *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIè-XIIIè siècles)*, Ginebra, Droz.

HAUF, Albert (1993): *«Tirant lo Blanc:* algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», dins *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant/Elx, 9-14 de setembre de 1991)*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 69-116.

— (1994): «"La dama de Rodes": tècnica i "energia boccacciana" en un "novellino" del *Tirant lo Blanc*», dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, vol. VIII, València-Barcelona, Departament de Filologia Catalana (Universitat de València)-Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 79-118.

KELLER, John E. (1949): *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, University of Tennessee Press.

— (ed.) (1960): Clemente Sánchez de Vercial, *El libro de los exenplos por A. B. C.*, Madrid, CSIC.

LACARRA, M.ª Jesús (2000): «Tipos y motivos folclóricos en la literatura medieval española: *La disputa de los griegos y los romanos* entre la tradición oral y la escrita», dins Margarita Freixas i Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, vol. II, pp. 1039-1050.

NEUGAARD, Edward J. (1993): *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, Nova York, Binghamton.

— (1999): «The *Rondalles del Baix Vinalopó:* Motifs and Tale Types», *Catalan Review*, XIII, 1-2, pp. 161-171.

ORIOL, Carme (1999): «Les rondalles de Joan Amades i la seva relació amb fonts impreses anteriors», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXXVIII (*Homenatge a Arthur Terry*, 2), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 289-311.

ORIOL, Carme i Josep M. PUJOL (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PERUJO MELGAR, Joan M. (1995): *La coherència estructural del «Tirant lo Blanc»*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

PUJOL, Josep M. (1982): *Contribució a l'Índex de tipus de la rondalla catalana*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament de Literatura Catalana.

— (ed.) (1996), Pau Bertran i Bros, *El Rondallari català*, Barcelona, Alta Fulla [1a ed., 1989].

RIQUER, Martí de (1949): «Nuevas contribuciones a las fuentes del *Tirant lo Blanc*», dins *Conferencias desarrolladas con motivo del IV centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes (1547-1947)*, vol. III, Barcelona, Biblioteca Central, pp. 8-30.

RIQUER, Martí de (1992): *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1948): *Cantos populares españoles* [1882-1883], Buenos Aires, Bajel.

TERRY, Arthur (1982): «El paper del personatge al *Tirant lo Blanc*», *L'Espill*, 16, pp. 27-44.

THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature*, Copenague i Bloomington, Indiana University Press, 6 vols.

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The types of international folktales: A classification and bibliography*, Hèlsinki, Academia Scientiarum Fennica.

VALOR I VIVES, Enric (1975): *Obra literària completa*, vols. I i II, València, Gorg.

A MUDEZ DE DONA MARINHA: LENDAS E CONTOS EM TORNO DO SILÊNCIO NA MULHER

Isabel Cardigos
Centro de Estudos Ataíde Oliveira
Universidade do Algarve

Proponho-me abordar os temas da mudez, do silêncio e do segredo quando relacionados com a mulher. Começarei por utilizar um *corpus* de lendas da tradição escrita medieval europeia, que irei articulando com algumas lendas da tradição oral moderna. Acrescentarei um breve excurso sobre como esses temas aparecem nalguns contos da tradição oral, utilizando para os ilustrar versões do Arquivo Português de Contos Tradicionais (APCT) da Universidade do Algarve. O tema é vastíssimo e desdobra-se num sem fim de diferentes narrativas, que têm fascinado muitos estudiosos. Este texto será apenas uma leve introdução a um amplo diálogo entre tema e textos.

1. MULHERES MUDAS VINDAS DO MAR

1.1 *Dona Marinha (Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro, séc. XIV)*

O texto que me serve de ponto de partida é uma narrativa medieval portuguesa que me é particularmente querida, e que irei depois relacionar com outras narrativas da literatura medieval e da literatura oral à medida que o tema se for desenvolvendo.

Trata-se da lenda de Dona Marinha, que explica a origem da família de nome Marinho, de origem galega. Encontra-se numa compilação genealógica portuguesa do séc. XIV, o *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*[1] (Mattoso, 1980).

1. Filho bastardo do rei D. Diniz e bisneto de Afonso X, o Sábio.

Oiçamos como é contada a história da origem deste nome e desta família –Marinho:

> O primeiro [dos Marinho] foi ũu cavaleiro boo que houve nome dom Froiam, e era caçador e monteiro. E andando ũu dia em seu cavalo per riba do mar, a seu monte, achou ũa molher marinha jazer dormindo na ribeira. E iam com ele tres escudeiros seus, e ela, quando os sentio, quise-se acolher ao mar, e eles forom tanto empos ela, ataa que a filharom, ante que se acolhesse ao mar. E depois que a filhou aaqueles que a tomarom fe-a poer em ũa besta, e levou-a pera sa casa.
>
> E ela era mui fermosa, e el fe-a bautizar, que lhe nom caia tanto nome nem ũu como Marinha, porque saira do mar; e assi lhe pôs nome, e chamarom-lhe dona Marinha. E houve dela seus filhos, dos quaes ũu que houve nome Joham Froiaz Marinho.
>
> E esta dona Marinha nom falava nemigalha. Dom Froiam amava-a muito e nunca lhe tantas cousas pode fazer que a podesse fazer falar. E ũu dia mandou fazer mui gram fogueira em seu paaço, e ela viinha de fora, e trazia aquele seu filho consigo, que amava tanto como seu coraçom. E dom Froiam foi filhar aquele filho seu e dela, e fez que o queria enviar ao fogo. E ela, com raiva do filho, esforçou de braadar, e com o braado deitou pela boca ũa peça de carne, e dali adiante falou. E dom Froiam recebeo-a por molher e casou com ela (Mattoso, 1983: 70).

A matriz do nome Marinho vem, pois, duma primeira mãe de toda esta família, espécie de sereia sem voz. Porque foi baptizada e lhe deram um nome, Dona Marinha é aceitável para ter filhos com o cavaleiro, mas a sua união é profana: falta-lhe esse selo do espírito que é a palavra humana. O seu mutismo esconde ainda qualquer coisa de não humano, que impede o casamento com Dom Froião. É essa mudez que marca e mantém a sua estranheza de dama marinha. Neste aspecto ela é também uma antepassada duma longa linhagem de sereias mudas, de que a Sereiazinha de Hans Christian Andersen é a descendente mais popular. Quer uma quer outra só se poderão tornar verdadeiramente humanas através duma intervenção masculina.

Para obrigar a sua dama marinha a falar, Dom Froião arranca-lhe do colo o filho que ela «amava tanto como seu coraçom» e «fez que o queria enviar ao fogo».[2] É o que nela é mãe que lhe solta a voz –e a palavra– e a faz «nascer» para a comunidade humana, como mãe duma linhagem.

2. Temos aqui uma série de curiosas semelhanças com a história de Tetis e Peleu, pais de Aquiles. Tal como a nossa Dona Marinha, Tetis é uma ninfa do mar, e há indícios duma tradição (ver nota 6) em que também Tetis não fala. Mas é Tetis (e não o marido) quem aquece um forno para nele meter o pequeno Aquiles –a fim de o tornar imortal. É o marido quem interrompe este

Desdobram-se as ressonâncias simbólicas deste episódio: a carne era afinal o impedimento à libertação do espírito. Através do fogo purificador, o homem confere o «dom da fala» a esta mãe vinda do mar, que ele faz nascer para o espírito –com um grito!– das suas águas de origem.

Podemos ver a série de binómios que decorre do confronto entre o homem e a mulher e conduzem a narrativa a um desenlace feliz. Perante o homem, caçador, senhor da terra, do fogo, do espírito e da palavra, temos a mulher, aquática, presa de caça, marcada pela carne, muda.

A riqueza do seu tecido de associações simbólicas leva-nos a crer que se trata duma forma madura e erudita duma lenda bem enraizada no imaginário popular. Vejamos agora outra forma que esta mesma lenda tomou.

1.2 *A «ninfa da Sicília» de Geoffroy d'Auxerre (séc. XII)*

Trata-se doutro texto medieval, duzentos anos mais antigo, que, embora verse o mesmo tema da mulher marinha e muda casada com um humano, é agora escrito com uma função edificante e não genealógica ou linhagística. Com efeito, está inserido num conjunto de vinte sermões do cisterciense Geoffroy d'Auxerre, *Super Apocalypsim*.[3] O autor afirma ter recolhido esta lenda a um clérigo que a ouvira na Sicília como ocorrida na região. Vamos ouvir dela o essencial:

> Quando um jovem tomava banho no mar com uns amigos, agarrou pelos cabelos, em dada altura, o que julgava ser um dos companheiros. Era uma mulher. Puxou-a para a margem, o que foi fácil porque ela o seguia docilmente. O jovem perguntou-lhe quem ela era, mas ela não falava. Cobriu-a com a sua capa e levou-a para casa. Casaram. A mulher deu à luz um menino, que nunca deixava que lhe tirassem do colo [...] «Crescia a criança e crescia também o amor materno.»

Um amigo convenceu o jovem de que a mudez da mulher era suspeita. E persuadiu o marido a fingir que ia matar o filho, para a obrigar a falar.

> A mulher estremeceu de terror vendo a espada vibrando sobre a cabeça da criança. E imediatamente lhe jorraram as palavras deste jeito: «Ai de ti, infeliz, que perdes uma esposa dedicada, obrigando-me a falar. Teria ficado contigo e ter-te-ia feito feliz se me permitisses manter o meu silêncio. Pois

---

acto, arrancando-lhe o filho dos braços e causando assim a ira da deusa, que desaparece (Frazer, 1921: 383-384).

3. Este texto aparece comentado em Harf-Lancner, 1984: 143-148.

> falo-te agora, como exiges, mas a partir de hoje não mais verás aquela que falou.» Com estas palavras, a mulher desapareceu. O filho começou a ir banhar-se frequentemente no sítio onde a mãe tinha sido encontrada. Até que um dia, na presença de muitos, aquela mulher fantástica reapareceu e, segundo se conta, arrebatou o rapazinho. E desde então nenhum deles voltou a aparecer (Auxerre, 1970: 183-191).[4]

O clérigo que escreve esta lenda termina o sermão aconselhando os fiéis contra formas de idolatria como amar estas criaturas demoníacas. O tom é assim muito diferente daquele com que é tratada a mãe da família dos Marinho, na lenda do *Livro de Linhagens*. Esta submete-se e é aceite, a ninfa revolta-se e é condenada por quem conta a lenda. Com efeito, embora possam ser consideradas como duas versões duma mesma narrativa, as diferenças entre ambas são significativas:

Dona Marinha	Ninfa Siciliana
É raptada contra vontade.	Aceita com agrado acompanhar e casar com o homem que a encontra.
Não fala por um impedimento físico.	Não fala por opção.
Obrigada a falar, fica liberta do impedimento que lhe tolhia a voz, e acede ao estatuto de casada com o cavaleiro.	Obrigada a falar, revolta-se e abandona o marido. Arrebata o filho com ela.

No desfecho, a situação do par em cada uma das lendas é simetricamente oposta: o mesmo gesto violento que obriga a mulher a falar, separa o casal no texto de Geoffroy d'Auxerre, e vem a unir no casamento Dom Froião e Dona Marinha. O mesmo gesto que leva ao aparecimento da voz na mulher, revela, na lenda do *Livro de Linhagens,* a humanização da mulher através do homem; e, no sermão catequizante, desmascara a mulher como um ser demoníaco.

Da voz de Dona Marinha, não ouvimos senão um grito. Dissera o narrador que «ela amava tanto [o filho] como seu coraçom» –é tudo o que podemos saber dela. Esse amor maternal irmana-a com a ninfa siciliana, mas desta sabemos muito mais: sabemos que quis deliberadamente tomar para si aquele marido, e que o queria nos seus termos. E sabemos, pela voz dela muito bem articulada, das razões que a levam a abandonar o marido. O pregador condena-a como demoníaca e nem sequer lhe dá um nome.

4. Tradução de Guida Cardigos Bastos (*in* Cardigos, 2002: 209-218).

Podemos dizer que a voz que realmente tem a última palavra pertence, afinal, a quem narra a história: a voz masculina, que sublinha a alteridade da mulher.

Está documentado na tradição oral moderna um conto da Ilha de Creta[5] que é afinal a mesma história que a ninfa da Sicília, do séc. XII, e que passo a traduzir dum resumo feito por George Frazer:

> Um jovem músico foi levado pelas ninfas do mar (Nereidas) para a sua gruta, porque o queriam ouvir. O rapaz apaixonou-se por uma delas e, seguindo os conselhos duma velha, arrastou a ninfa pelos cabelos para a costa, aguentando as transformações dela até ao cantar do galo. Depois de muitas transformações, ela finalmente voltou à sua própria forma e seguiu-o docilmente para a aldeia. Aí viveram como marido e mulher durante um ano mas ela nunca falou. A velha voltou a aconselhá-lo, desta vez mal. Aqueceu um forno e fingiu que ia atirar o filho lá para dentro se ela não falasse. Por fim ela gritou: «Larga o meu filho, seu cão!» E, arrancando-lhe a criança, desapareceu. Mas como as outras nereidas não a aceitaram porque ela era mãe, passou a viver junto a uma fonte não longe da gruta das ninfas do mar, e aí se pode vê-la, duas ou três vezes por ano, com o seu bébé nos braços (Frazer, 1921: 383-384).

Podemos verificar que a lenda desta nereida, próxima da figura de Tétis, está em paz com o paganismo dos mitos gregos. Não existem elementos que a satanizem. Nesse sentido, está mais próxima de Dona Marinha do que da ninfa da Sicília. Sublinhe-se que é ainda como mãe que a ninfa aparece, no fim do conto.

Vejamos agora como é ainda de silêncio que se trata, mesmo quando não é muda a mulher sobrenatural que se une ao humano.

2. AS LENDAS MELUSINIANAS E O SEGREDO A SER GUARDADO OU RESPEITADO

2.1 *As lendas melusinianas*

Comecemos por referir outra lenda do mesmo *Livro de Linhagens* (Mattoso, 1980) que inclui «Dona Marinha». Trata-se da «Dama de Pé de Cabra»,[6] a

5. Frazer indica o texto de B. Schmidt (*Das Volksleben der Neugriechen*, Leipzig, 1871, pp. 115-117), de que faz este resumo. Trata-se do mito de Tetis e Peleu, já referido por nós na nota 2. Também a ninfa Tetis toma muitas formas ao ser empunhada por Peleu; e existe, em Sófocles (no fragmento *Troilus*) referência a Tetis como sem voz ou silenciosa (Frazer, 1921: 384, n. 2). Chegámos a Frazer (e a Schmidt) através de L. Harf-Lancner (1984: 95).

6. É deste texto de que José Ramón Prieto Lasa parte para o seu estudo (Prieto, 1992).

lenda duma estranha senhora que, como Dona Marinha, é a mãe original duma linhagem, aqui a notável família dos Haro, senhores da Biscaia, e que passo a transcrever:

> Este dom Diego Lopez era mui boo monteiro, e estando ũu dia em sa armada atendendo quando verria o porco, ouvio cantar muita alta voz ũa molher em cima de ũa pena. E el foi pera la e vio-a seer mui fermosa e mui bem vistida, e namorou-se logo dela mui fortemente, e preguntou-lhe quem era. E ela lhe disse que era ũa molher de muito alto linhagem. E el lhe disse que pois era molher d'alto linhagem que casaria com ela se ela quisesse, ca ele era senhor daquela terra toda. E ela lhe disse que o faria se lhe prometesse que nunca se santificasse. E ele lho outorgou, e ela foi-se logo com ele. E esta dona era mui fermosa e mui bem feita em todo seu corpo, salvando que havia ũu pee forcado como pee de cabra. E viverom gram tempo, e houverom dous filhos, e ũu houve nome Enheguez Guerra e a outra foi molher e houve nome dona –.
>
> E quando comiam de suum dom Diego e a sa molher, asseentava el a par de si o filho, e ela asseentava a par de si a filha da outra parte. E ũu dia, foi ele a seu monte e matou ũu porco mui grande e trouxe-o pera sa casa e pose-o ante si u siia comendo con sa molher e com seus filhos. E lançarom ũu osso da mesa e veerom a pelejar ũu alão e ũa podenga sobr'ele em tal maneira que a podenga travou ao alão em a garganta e matou-o. E dom Diego Lopez, quando esto vio, teve-o por milagre, e sinou-se e disse: «Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!» E sa molher, quando o vio assi sinar, lançou mão na filha e no filho, e dom Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar. E ela recudio com a filha por ũa freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha (Mattoso, 1983: 70-71).

Tratando-se muito provavelmente duma mesma mão que escreve este texto e o de Dona Marinha, não podemos deixar de reparar no contraste entre a mudez desta e aquela voz que primeiro atrai o cavaleiro, cantando «muito alta» de cima duma penha. Conjugando este novo texto com as narrativas anteriores, podemos dizer que, se o amor maternal irmana todas estas mulheres,[7] a satanização desta dama de *pé de cabra,* que proíbe que se persignem junto dela, aproxima-a da ninfa da Sicília.

7. Esse amor maternal da Dama de Pé de Cabra é ainda mais patente na segunda parte desta lenda, que José Mattoso intitula de «O Cavalo Pardalo» (Mattoso, 1983: 71), em que o filho vai ter com a mãe à floresta pedir-lhe que o ajude a libertar o pai cativo dos mouros e ela lhe dá um cavalo mágico, que não só salva o pai como servirá o filho em todas as guerras.

Por outro lado –e pese embora a íntima semelhança entre as três primeiras narrativas (de mulheres mudas e vindas do mar, obrigadas a falar pelo homem que ameaça matar-lhes o filho)–, queria agora sublinhar as afinidades que aproximam a Dama de Pé de Cabra da ninfa sem nome da Sicília, e da moderna nereida de Creta, e que afastam estas três da lenda de Dona Marinha. De facto, todas as três narrativas se integram numa mesma estrutura, a que pertence o vasto grupo das chamadas lendas melusinianas.[8]

O nome vem-lhes, como sabem, da sua figura mais célebre, a Mélusine do longo romance de Jean d'Arras, de 1393 (Arras, 2003),[9] encomendado pelo Duque de Bérry, que reclama a fada como sua antepassada. Eis um pequeníssimo resumo desta célebre narrativa:

> O jovem Raimondin, sobrinho do poderoso conde de Poitiers, foge para uma profunda floresta, porque, por engano matou o tio numa tragédia de caça. Junto a uma fonte encontra uma linda senhora, Mélusine, que o tranquiliza e que o deslumbra. Mélusine dispõe-se a casar com Raimondin se este prometer nunca tentar vê-la ao Sábado. Casam. Ela traz-lhe grande prosperidade e prestígio, e muitos filhos. Até que um dia, passados anos, o marido, instigado por um parente, não resiste a espreitá-la, a um Sábado: descobre-a no banho e vê que, da cintura para baixo, Mélusine está transformada numa imensa cobra. Quando mais tarde o marido vem a desrespeitar este tremendo segredo, chamando-lhe monstro, Mélusine desaparece, voando como um dragão e soltando grandes gritos. Raimondin nunca mais consegue vê-la. No entanto, durante a noite, ela vem secretamente dar de mamar e acarinhar os filhos.

Vejamos agora a estrutura que irmana estas lendas «melusinianas», distanciando delas a nossa Dona Marinha:

1. Começam com um *encontro* entre um humano e uma mulher sobrenatural, encontro esse em que o humano é seduzido por aquela.
2. Segue-se um *pacto* proposto pela fada: ela só se unirá a ele, se o humano respeitar determinada regra. Se com Melusina e com a Dama de Pé de Cabra esse pacto é explícito –ele não a poderá persignar-se / vê-la ao Sábado– com a ninfa da Sicília (e a nereida de Creta) ele é implícito: ele perdê-la-á se a obrigar a falar.
3. União do humano e da fada após aceitação do pacto.

8. Já expus anteriormente esta tese sobre a não-filiação de «Dona Marinha» nas lendas melusinianas (Cardigos, 2001; Cardigos, 2003).

9. A *Mélusine* de Jean d'Arras é seguida pouco depois, em 1400, duma outra, em verso, da autoria de Couldrette.

4. Segue-se sempre a *transgressão* do pacto por parte do humano.
5. ... e o consequente desaparecimento da dama sobrenatural.[10]

Por outro lado, em Dona Marinha não há *encontro,* há rapto; não há *pacto* e portanto não há *transgressão*. Nem *desaparecimento* da dama, que, pelo contrário, casa agora com o cavaleiro depois deste lhe fazer sair a voz. Não é, pois, uma narrativa melusiniana, ao contrário das outras três que mencionámos.

Há inúmeras versões de lendas melusinianas, quer na tradição escrita medieval, quer na tradição oral europeia.[11] Todas elas têm em comum um outro traço não estrutural: as suas protagonistas (incluindo aqui também a Dona Marinha) salientam-se mais pelo amor maternal do que pelo amor conjugal.

2.3 *O segredo inerente ao pacto nas lendas melusinianas*

Propomo-nos agora salientar os traços que ligam a mudez ou silêncio das três primeiras narrativas ao *pacto* e sua *transgressão* das narrativas melusinianas. É que estes dois elos cruciais implicam frequentemente um *segredo,* segredo esse que está relacionado com a natureza da dama, algo que ela cala e um tabu que ele terá que respeitar.

Ao pedir a Raimondin que prescinda dela ao Sábado, Mélusine está a exigir-lhe que respeite o que nela é um segredo que ela cala. Mas o que é realmente necessário é que *ele* cale o segredo, pretendendo, depois de o ter descoberto, que não viu nada. E é aí que ele realmente transgride, porque revela o horror que viu; porque *fala.*

Já na Dama de Pé de Cabra o segredo que o marido tem que respeitar não é tão óbvio. Não se pode persignar, porque, se o fizer, a integridade dela é afectada revelando a sua natureza. O facto desta «integridade» ter atribuições demoníacas deve-se apenas, parece-me, à coloração cristã de crenças anteriores. É desta mesma ordem o interdito de vir a ser tocada com ferro, a que são «alérgicas» as fadas de diferentes tradições.[12]

10. Jacques Le Goff e Le Roy Ladurie escreveram, em 1971, um estudo seminal sobre esta narrativa (Le Goff e Ladurie, 1971). Um estudo aprofundado da estrutura e tradição escrita desta lenda deve-se a Laurence Harf-Lancner (1984). Em Espanha, o estudo mais exaustivo sobre este tema é o de José Ramón Prieto Lasa (1992).

11. Para uma bibliografia sobre a tradição escrita das lendas melusinianas, ver Harf-Lancner (1984) e Prieto (1992); para a respectiva tradição oral, ver bibliografia em Isabel Cardigos dos Reis (2003). Para a tradição oral céltica: Almqvist (1999) e Wood (1999).

12. Por exemplo, na tradição oral do país de Gales, as lendas relacionadas com a Senhora do Lago, antepassada duma famosa família de curandeiros (Wood, 1999: 306-308).

Mais claras, na sua articulação com um segredo que deve ser calado, são lendas como «La ninfa», da tradição oral maiorquina, da colectânea do Arquiduque Luis Salvador (Salvador, 1995: 66-67), que passo a resumir:

> Biel Perxanch era um velho que vivia sozinho. Em dada altura deu-se conta de que, sempre que chegava a casa, tinha os animais todos alimentados e a casa arrumada. Um dia escondeu-se e descobriu que quem lhe fazia estas coisas era uma ninfa que saía do poço. Interpelou-a e propôs-lhe que casassem. Ela concordou, *com a condição de ele jamais a tratar por ninfa*. Casaram e tiveram um filho e uma filha. Tudo correu bem até que um dia ele se deu conta de que ela tinha arrancado todas as flores e *habas* em vez de ter arrancado as ervas más. Embora ela explicasse que o tinha feito porque ia haver uma geada que lhe iria queimar tudo, ele irritou-se e chamou-lhe ninfa. Mal ouviu isto, ela pegou em cada filho pela mão, voltou ao poço e nunca mais saíu dele. E a narrativa termina assim: «Este poço da ninfa é o mesmo poço que ainda se conserva em Can Garrit, na estrada de Monti-sion». O que define a narrativa como lenda, ao inseri-la na realidade duma determinada região.

Calar o nome é respeitar a identidade, a qual está intimamente ligada à origem. Uma mesma configuração do segredo traído aparece em lendas como a da Fada de Argouges, na Normandia (Payen, 1986). Nessa lenda, o interdito é mencionar a morte; quebrado, quando o marido, impaciente com a demora da esposa, exclama: «Bela senhora, seríeis útil para ir buscar a morte, porque tanto tardais nos vossos afazeres».[13] Porquê a morte, se o interdito tende a estar sempre relacionado com a natureza da dama? É de crer que porque o mundo das fadas está relacionado com o mundo dos mortos: ambos são «o outro mundo».[14]

2.3 *Pactos de segredo de mouras encantadas*

Também na tradição oral dos dois últimos séculos, as mouras encantadas, melusinas incipientes cujo pacto nunca implicava um casamento, exigiam segredo ou discrição dos humanos a quem apareciam. Olhar antes do tempo

13. «Belle dame, vous seriez bonne à aller chercher la mort, car vous êtes bien longue en vos besognes», (Payen, 1986: 57).

14. Esta relação emerge em lendas como «Os filhos da Morta» (Lancner, 1984: 138-141), em que o marido vê dançar com as fadas a mulher de quem era viúvo e consegue trazê-la de novo. E Avalon, a ilha das fadas, para onde é levado Artur quando morre. Ou, no lai feérico de Guingamor (Micha, 1992: 63-103) que, ao regressar do país das fadas, morre ao comer um fruto deste mundo.

os figos que delas recebiam, revelar a alguém o encontro, eram actos punidos com maior ou menor severidade. Parece-me muito interessante e significativo o seguinte incidente relacionado com o trabalho de campo do algarvio Ataíde Oliveira, quando, em finais do séc. XIX, recolhia lendas de mouras, e descrito por ele da seguinte maneira:

> Estou certo que importante seria a colheita destas lendas, se os que sabem não estivessem convencidos de que a sua narração a pessoas curiosas redobra os encantamentos.
>
> A uma velhinha daqueles sítios [Querença?], a quem contei a história da moura transformada em estátua de pedra, no intuito de a animar a contar-me outras lendas, ouvi as seguintes palavras:
>
> —Não sei que gosto o senhor possa ter em fazer mal a esses infelizes.
>
> —Não é meu intuito fazer-lhes mal, respondi.
>
> —Pois sim!... e contou-me essa história que eu sei de muito criança.
>
> —Que mal lhes faço contando esta história?
>
> —Não se faça ignorante. O senhor sabe perfeitamente que contar-se a história duma dessas infelizes sem intuito de a salvar é o mesmo que redobrar-lhe o encantamento.
>
> E por esta razão é ainda hoje muito difícil formar-se uma boa colecção de todas as lendas de mouras encantadas no nosso Algarve (Oliveira, 1996: 133).

Este pequeno episódio mostra com muita clareza a noção, profundamente arreigada nas pessoas de então, que falar das mouras, não manter silêncio sobre elas, afectava a sua natureza: revelar o que fosse sobre elas dobrava-lhes o encantamento.

2.4 *A promessa de silêncio sobre as fadas nos lais feéricos*

A reacção da informante relutante às insistências de Ataíde Oliveira para que falasse das mouras é em tudo semelhante à atitude exigida num dos «lais»[15] de Marie de France, *Lanval* (Harf-Lancner, 1990: 135-167), de que existe uma

15. «*Lai* narrativo: breve relato em dísticos de octossílabos, que se distingue do romance pelo seu carácter episódico e pela menos amplitude de desenvolvimento, não musicado; inicialmente de matéria bretã, e mais concretamente desenvolvimento de lais célticos (composições musicais alusivas a um facto memorável), a que Marie de France chama *conte*, mas a que nós tradicionalmente chamamos *lai*»; adaptação da definição do verbete «Lai», de A. Ferrari (Lanciani e Tavani, 1993: 374).

tradição escrita,[16] anterior e posterior a essa poetisa dos fins do séc. XII. Eis o seu resumo:

> Embora corajoso e cortês, o cavaleiro Lanval é ignorado pelo rei Artur e vive pobremente. Um dia em que descansa perto duma ribeira, aparecem duas donzelas que o conduzem à presença duma lindíssima senhora que lhe diz que deixou o seu país para vir ter com ele. A fada concede-lhe o dom do seu amor e de ter tudo o que deseja, desde que ele nunca se refira a ela. Se o fizer, perde-a para sempre. Em breve, graças ao amor da fada, o cavaleiro torna-se notado na corte e a rainha oferece-lhe o seu amor. Como ele não a aceita e a rainha então o acusa de preferir homens a mulheres, Lanval exaspera-se e menciona a sua senhora, que diz ser mais bela do que a rainha. E fica desesperado, porque faltou à sua promessa e a sua amiga deixa de lhe aparecer.
>
> A rainha queixa-se ao rei de que Lanval lhe tinha solicitado o seu amor e que, despeitado por ela lho ter recusado, a humilhou dizendo possuir uma amiga mais bela do que ela. Lanval é julgado e obrigado a mostrar essa sua senhora mais bela do que a rainha, ou será banido.
>
> No momento em que vai ser condenado, a senhora aparece, precedida de quatro belas donzelas. Todos reconhecem que qualquer delas é mais bela que a rainha e Lanval é absolvido. Quando a fada, ao ir-se embora, passa perto de Lanval, este salta para o cavalo dela e desaparecem os dois. Marie de France acrescenta que ambos terão ido para o país maravilhoso de Avalon.

Tem sido relacionada esta proibição de nomear a fada amada com a regra da *mesura* na poesia de amor cortês, em que a Senhora cantada pelo poeta nunca deve ser nomeada.[17] Também a Senhora das cantigas de amor deve ser sempre superior ao cavaleiro/ trovador que a canta, à imagem destas fadas, amantes e não mães,[18] que concedem o seu amor como um dom, sem necessitar dele para assegurar a sua própria integridade –ao contrário de Melusina, de Dona Marinha, das mouras, das ondinas (Fouqué, 1990; Ferlan, 1999) e da Sereiazinha, que sem a cooperação do homem nunca poderão tornar-se inteiramente humanas.

16. Além de quatro manuscritos existentes do lai de Lanval de Marie de France e de várias traduções do mesmo, existem, com o mesmo argumento e também em francês, o lai anónimo *Graelant* (entre 1178 e 1230). No séc. XIV, aparecem os contos italianos *La Storia di Liombruno* e *La Pulzella Gaia* –todos eles versões da história de Lanval (Lecouteux, 1992: 59-69).

17. Citamos de Jean Markale o quarto preceito das leis de amor de André le Chapelain, «tous les amants sont tenus conserver secret leur amour» (Markale, 1987: 35).

18. Harf-Lancner estabelece bem a diferença entre as fadas melusininas e as fadas destes lais, a que chama morganianas (Harf-Lancner, 1984: 203 ss.)

3. SILÊNCIO E SEGREDO EM CONTOS DE CARIZ MARAVILHOSO

Antes de abordarmos este tema, são necessárias três esclarecimentos. Em primeiro lugar, os contos que vou referir só estão relacionados com as lendas da tradição escrita medieval e suas sucessoras na tradição oral moderna, no que respeita ao tema. Não são de forma alguma transformações modernas das narrativas precedentes.

Abordarei apenas três contos tipo, ficando de fora muitos contos em que o segredo e a sua quebra são cruciais no desenvolvimento da intriga. Entre eles, o conto ATU 425, *Em Procura do Marido Desaparecido,* em que o segredo a guardar é o da natureza misteriosa do noivo, conto esse que ao longo dos tempos se tem desdobrado em múltiplos subtipos. Podemos dizer que este grande ciclo de contos –em que *ele* é o mistério que ela tem que calar– é simétrico ao das narrativas que tenho vindo a referir, em que é exigido silêncio ao homem sobre a misteriosa natureza da mulher sobrenatural.

Para uma recente comunicação intitulada «Silêncio, mutismo, discrição: o itinerário estruturante das figuras femininas no conto» (Belmont, 2002), a especialista francesa Nicole Belmont deteve-se sobretudo nos contos tipo ATU 710, *A Filha de Maria,* e ATU 451, *A Menina em Busca dos Irmãos*. Se o seu artigo tem estado latente no leque de matizes que tenho vindo a considerar, ele vai agora estar bem mais presente, uma vez que dois dos contos que vou abordar são afins aos tratados por Nicole Belmont. No entanto, os três tipos que vou referir parecem todos ter uma especificidade ibérica.

3.1 *Os contos Marienkind* (ATU 710) *e La Comeniños* (Ca-Ch 710 A)

O estranho conto de Grimm «Marienkind» não só dá o nome ao tipo ATU 710 (*Our Lady's Child*), como também é usado como protótipo para o resumo que no índice internacional se faz daquele tipo: uma menina é adoptada por Nossa Senhora que a deixa andar por todo o lado no paraíso, excepto para lá de determinada porta. Quem conhece a história do Barba Azul ou a lenda de Melusina, sabe logo que interdições destas têm que ser transgredidas. A menina mete o dedo na fechadura para depois espreitar melhor, e consegue ver a SS[a] Trindade em todo o seu esplendor. Só que o dedo ficou todo dourado, e esse não o pôde esconder de Nossa Senhora. Quando esta lhe pergunta o que viu, a menina responde-lhe que não viu nada e é expulsa do paraíso. A partir daqui, o conto une as suas águas com as do subtipo ibérico (Ca-Ch 710 A, *La Comeniños*). A menina casa com um príncipe mas, de cada vez que tem um filho,

ele é-lhe roubado e ela é descoberta a dormir com a boca ensanguentada e um dedinho da criança a sair-lhe da boca. No conto de Grimm é Nossa Senhora que lhe aparece e lhe volta a perguntar o que é que ela viu, continuando ela a não confessar. À terceira vez, a menina é condenada a morrer na fogueira como uma bruxa. Nossa Senhora volta a aparecer-lhe e nessa altura ela confessa, é salva e os filhos são-lhe restituídos.

Ao contrário do conto de Grimm, versão cristianizada que tanto valoriza a virtude da confissão, a maioria dos contos deste tipo faz virtude do silêncio da heroína em relação ao que viu. Nicole Belmont enumera uma lista impressionante daquilo que, ao longo das diferentes versões, a menina vê e cala. Transcrevo algumas do Québec: a menina vê a madrinha «em sangue até aos joelhos a bater-se com serpentes», «reflectida num espelho com um belo homem»; «a comer uma criança»; «uma serpente tão grande que enche a sala toda»; e a autora comenta que, simbolicamente, são todas «imagens das actividades reservadas à mãe, que delas exclui a filha pelo interdito –não deixando de não lhe dar a possibilidade de transgressão» (Belmont, 2002:183). Eu glosaria esta leitura dizendo que se trata do «segredo» da natureza feminina que deve ser guardado e respeitado, aqui no seu aspecto terrível, tal como o das lendas melusinianas que abordámos antes. O segredo luminoso das fadas dos lais feéricos teria o seu equivalente na visão gloriosa da SSª Trindade da versão dos Grimm.

Deste tipo ATU 710 temos uma única versão portuguesa, contada por um homem na Ilha de S. Jorge, Açores.[19] O que a menina vê é a velha madrinha como princesa sentada ao lado dum príncipe. É esta a imagem que ela se recusa a dizer que viu, através de todas as provações. No desenlace feliz, a madrinha, desencantada porque a menina *conseguiu calar* o que tinha visto, diz-lhe que já tinha morto seis afilhadas por terem revelado o que viram. Recordemos a informante de Ataíde de Oliveira, que se recusava a falar sobre as mouras, para não lhes dobrar o encanto...

Em cinco das sete versões portuguesas do sub-tipo Ca-Ch 710 A, *La Comeniños,*[20] o segredo guardado aparece sob outra forma. A menina é arrebatada

19. «[A Madrinha]», narrada por um homem de momento não identificado, recolhida por Joanne Purcell na Ilha de S. Jorge, Açores, em 1969-70. Arquivo sonoro do espólio de Joanne Purcell, inédito, copiado e transcrito para o Arquivo Português do Conto Tradicional, Centro de Estudos Ataíde Oliveira (CEAO), onde tem o n.º APFT (I), 6295.

20. «As Bolas de ouro» (Oliveira, s/d, I: 231-232), APFT, 100; «As Três Pedrinhas Azuis» (Pedroso, 1985: 185-189), APFT, 589; «Clarinha» (Braga, 1987 I: 142-143), APFT, 669; «A Princesa Mimada» (Vasconcellos, 1966: 266-272), APFT, 1529; «A Princesa de Portugal e o Príncipe de Itália» (Soromenho, 1984: 546-553), APFT, 2109; «A princesa dos meus cuidados» (JS, 1994: 16-17), APFT, 2811; «A Árvore das pérolas» (CEAO, Recolhas Inéditas), APFT(I), 4792.

por um pássaro / (depois de declarar que prefere ter uma má juventude e uma boa velhice); quando é castigada por ter comido os filhos que o pássaro lhe ia roubando, a menina nunca revela ao príncipe o que se passa; o príncipe vem a saber a verdade, quando a ouve confiar o segredo a um objecto inerte, a uma pedra, por exemplo. Quando, no desenlace feliz duma das versões (Braga, 1987, APFT, 669), o marido lhe pergunta porque não lhe tinha ela revelado a explicação dos horrores que se passavam, a heroína responde: «porque a águia queria que eu passasse trabalhos e assim deixei». Embora duma forma mais subtil, também este subtipo sublinha o necessidade de calar uma realidade que, em última análise, é destino e destino feminino, para que venha a haver «desencanto» dessa realidade sangrenta da mulher que dá à luz.[21]

3.2 *Boggs 705 *A:* Príncipe farta-se da mulher porque ela não fala, e traz para casa uma nova mulher

Trata-se dum conto que se pretende leve, com desfecho jocoso. Uma princesa faz um voto de silêncio. Em quatro das sete versões do arquivo português, ela fica sem falar depois de se livrar dum mau marido (o diabo ou um velho piolhoso) matando-o em duas das versões. Numa destas, antes de morrer, o marido amaldiçoa-a para que fique temporariamente muda. Na outra, ela exclama umas palavras de alívio sobre o que fez e o eco responde-lhe. Resolve, portanto, manter-se calada (para que o eco não a denuncie). Em todas as outras versões, ela faz uma promessa, ou porque se vê perdida na floresta, ou por se ter livrado do diabo. É acolhida por um príncipe, que só não casa com ela porque ela não fala. Ele acaba por escolher outra noiva, a qual confronta a senhora muda fazendo-lhe um comentário maldoso. Nessa altura a nossa heroína responde-lhe à letra. Ao destempero da outra, que fala demais, ela contrapõe um bom desempenho da palavra, que mostra saber dominar.[22]

Dois aspectos a salientar: a heroína perde ou resolve perder a palavra depois de lhe acontecer algo difícil: ou se perde na floresta (regressando da cultura à natureza), ou algo de tenebroso se passou relacionado com um primeiro marido. Mais uma vez, a virtude não é a da confissão, mas a da contenção.

21. Para um estudo do significado do sangue feminino (menstruação, desfloração e parto) nos contos maravilhosos ver Cardigos, 1996.

22. Aparecem no Arquivo Português do Conto Tradicional as seguintes seis versões deste tipo: «A Muda e a Panela» (Oliveira, II s/d: 245-247), APFT, 288; «O Piolho» (Pires, 2004: 129-130), APFT, 455; «O Senhor das Janelas Verdes» (Coelho, 1985: 223-225), APFT, 536; «A Muda Mudela» (Braga, 1987: 115-116), APFT, 652; «O Conto do Piolho» (Delgado, 1956: 176-177), APFT, 953; «Pele de Piolho» (Vasconcellos, 1963: 284-285), APFT, 1199.

O segundo aspecto é apenas um chamar de atenção para o facto de o príncipe não poder casar com a senhora porque ela é muda. Lembremos a Dona Marinha e debrucemo-nos um pouco mais sobre esta equivalência entre mudez e disjunção conjugal no conto que se segue.

3.3 *A Filha do Sol* (ATU 898)[23]

Existem grandes semelhanças entre um número de versões deste conto[24] e o examinado por Nicole Belmont (Belmont, 2002:177-180), *A heroína que procura os seus irmãos* (ATU 451). Em ambos os tipos, os irmãos –de sangue em ATU 451 e de adopção em 898– estão encantados, e é a menina que os desencanta através dum voto de silêncio quando casa com o príncipe. Só que, nos contos do tipo examinado por Belmont, a heroína tem que passar por provas muito difíceis para poder desencantar os seus irmãos da condição animal (de cisnes ou corvos, etc.) em que se encontram, sendo por eles resgatada da morte no último momento. Já *A Filha do Sol* é um conto muito mais leve, determinado em fazer-nos sorrir: Nas quatro versões que nos interessam (ver nota 24), a heroína perde-se na floresta e é adoptada por sete irmãos encantados (ou seis irmãos e um pai, APFT (I) 4636). Quando encontra um príncipe, os irmãos permitem o enlace, com a condição de que, a partir do casamento, ela deixe de lhe falar até que ele lhe peça que fale «em nome dos Sete Encantados». Muito frustrado, o príncipe põe-na de lado e traz para casa uma outra noiva. Esta noiva visita a heroína e morre ao tentar imitar as coisas extraordinárias que a menina faz –como fazer um corte no braço para produzir uma melancia, cortar um dedo para que este vá buscar um anel, etc. Depois de isto se passar com três noivas sucessivas, o príncipe, exasperado, agarra-a e pede-lhe que fale com ele «pelos seus sete príncipes encantados». Eles desencantam-se e ela fala.

23. Conto que, embora apareça classificado (Uther, 2004) dentro dos contos novelescos, é sem dúvida um conto maravilhoso. O seu título advém do mito de Danae, fechada numa torre e inseminada por Zeus através dum raio de sol. A heroína é, pois, a filha do sol.

24. Eis as versões que temos no Arquivo Português: «A Filha do Sol» (Oliveira, I, s. d.: 9-13), APFT, 3; «Os Sete Encantados» (Oliveira, I, s/d: 323-326), APFT, 140; «Os Sete Encantados» (Braga, 1987: 150-151), APFT, 674; «A Rainha Invejosa» (Vasconcellos, 1966: 283-287), APFT, 1533; «A Princesa roubada pelos ciganos» (CEAO, Recolhas Inéditas, 1995), APFT (I), 4569; «A família de encantados» (CEAO, Recolhas Inéditas), APFT (I), 4636; «Os sete encantados» (Custódio, 2004: 318-320), APFT, 7107. Só no primeira a heroína é «filha do Sol (APFT, 3) e nela se desenvolve o tema do silêncio como o calar da sua identidade semi-divina. Em quatro outros (APFT, 140, APFT 674, APFT (I), 4636 e APFT 7107), o seu silêncio, absoluto, é o meio de desencantar os irmãos adoptivos. Nos restantes (APFT, 1533 e APFT (I), 4569), está apenas desenvolvido o episódio do seu poder de encantada.

Parece não haver dúvida de que este silêncio advém dum conflito entre os elos de sangue (entre irmãos, sejam eles adoptados ou não) e os elos de afinidade. Diz Nicole Belmont, ao comentar o conto *A heroína que procura os sete irmãos*: os elos entre irmão e irmã «são elos naturais [...], que devem imperativamente transformar-se em elos sociais. A irmã é a artesã desta transformação» (Belmont, 2002:179).

Quero apenas sublinhar aqui a homologia que parece haver entre «não falar» e «recusar intimidade (sexual)». De facto, em duas das versões[25] deste conto o pacto é, não um voto de silêncio, mas «não deixar que o marido lhe toque». Será, pois, necessário que o marido verbalize a relação fraternal existente entre a heroína e os «encantados», para que ela *fale* / assuma a relação conjugal.

Lembremos, neste contexto, o mutismo de Dona Marinha, mutismo esse que não permitia o casamento com Dom Froião. Ele podia caçá-la e forçá-la como um animal, podia até baptizá-la e fazer filhos com ela, mas «nunca tantas cousas lhe pode fazer que podesse fazer falar». Só quando consegue que ela fale é que realmente se estabelece uma união que pressupõe um casamento. Só que, de Dona Marinha, tecedeira, com Dom Froião, do elo fundador da cadeia genealógica dos Marinhos, nada ficamos a saber da trama relativa à sua família de sangue – fica apenas como nome senhorial, indicador dum mistério que ficou por dizer.[26]

Termino agora com o que consegui apurar da família das narrativas a que realmente poderá pertencer esta lenda de Dona Marinha, tão diferente da grande família das lendas melusinianas, a que realmente não pertence.[27]

4. UMA FAMÍLIA PARA DONA MARINHA

Dona Marinha, tão sozinha e isolada das lendas melusinianas, não fica nada mal junto dos contos maravilhosos. Ao contrário das lendas que estudámos, é

25. APFT, 674, «Os Sete Encantados» (Braga, 1987: I: 150-151); e APFT, 7107, «Os Sete Encantados» (Custódio, 2004: 318-320).

26. Diz Belmont citando Marie-Louise Ténèze: «Quittant sa famille d'origine pour fonder avec son conjoint une nouvelle famille, l'heroïne réalise son destin de femme ouvert sur la survie de l'espèce: elle pose le fil de la chaîne. Mais par sa volonté affirmée d'y associer son frère, elle fait plus: elle passe aussi le *fil de trame* –créant ainsi e ainsi seulement, à cette double condition, du *tissu social*» (Belmont, 2002: 179).

27. Pesquisa e proposta publicada antes em Cardigos (2001).

uma lenda que acaba bem, como um conto maravilhoso. E foi realmente entre os contos que fomos encontrar –fora da Europa–, uma família para a nossa Dona Marinha: a primeira, no conto d'*As Mil e Uma Noites* «Julnar do Mar» (Haddawy, 1990: 383-428) cujo resumo é o seguinte:

> Um velho rei vive desolado porque nenhuma das suas cem concubinas lhe dá um descendente. Até que um mercador lhe vende uma lindíssima mulher, que ele faz sua. Só que esta mulher está sempre muda e indiferente a todas as manifestações de amor e respeito que ele tem por ela. Até que finalmente, ela responde aos rogos do rei para que fale, dizendo-lhe que o faz por causa do filho dele, que traz no ventre, e porque o rei respeitara o seu silêncio. Conta-lhe que é filha do rei do mar, e que viera a terra porque se zangara com o irmão. Por fim, a família do mar é chamada por ela ao palácio e todos se reconciliam.

Vemos como este conto tem muitas afinidades com o lenda de «Dona Marinha». Embora duma forma muito mais doce e conciliatória, é também o filho (aqui ainda no ventre dela) que faz com que esta senhora do mar venha a falar. É ainda o amor maternal que irmana estas às mulheres das lendas melusinianas. É o filho que a faz falar, aliado à doçura e paciência do marido, que contrasta com o agressivo estratagema de Dom Froião.

No que respeita à tradição oral moderna, vim a encontrar o seguinte registo dum conto recolhido em Israel, entre os anos 1950 e 1960, a um judeu marroquino, e que consta dos «Israel Folklore Archives» de Haifa. Trata-se dum episódio inserido numa longa narrativa, a que tive acesso através duma tradução inglesa (Dan, 1977: 21-22) que, por sua vez, passo a traduzir:

> [...] A rainha, com saudades do pai e da família, deixou de falar; por vezes ficava a cismar sobre a casa dos pais, sobre a sua antiga família. Como as saudades aumentassem, deixou de falar e nem sequer respondia às perguntas que lhe faziam. O rei reuniu os conselheiros e disse-lhes: «Por favor, façam o que entenderem, mas consigam que a minha mulher volte a abrir a boca e a falar». Os conselheiros sugeriram ao rei que pegasse num dos filhos e, com uma faca de carniceiro, fingisse, diante da rainha, que ia matar o filho. Se a rainha, perante isso, abrisse a boca e gritasse, então continuaria a falar como um ser humano. Se não, ficaria silenciosa até ao fim da vida. Ele assim fez, e fingiu que ia matar o filho. A rainha ficou muito agitada e tentou falar. Com o esforço, saiu-lhe da garganta um fio de erva, e começou a falar com o rei e, daí em diante, falou como um ser humano.

Aqui, não há dúvida nenhuma de que estamos perante uma herdeira de Dona Marinha –a sete séculos de distância– e no Norte de África, não tão longe da origem do texto português: além do mesmo estratagema para as fazer falar, temos uma réplica impressionante do impedimento na garganta que torna mudas cada uma das protagonistas: um pedaço de carne, no manuscrito medieval, e um fio de erva, na narrativa oral recolhida no Norte de África. Se tivermos em conta a narrativa d'*As Mil e Uma Noites,* relativamente próxima destas duas, não parece descabido conjecturar que é do Sul que vem a lenda portuguesa – e não do norte celta com que estão relacionadas as narrativas de cariz melusiniano.

Gostava de terminar referindo uma moderna versão de «Dona Marinha»: o filme *Filhos dum Deus Menor* (*Children of a Lesser God*).[28] É uma história de amor entre uma rapariga e um terapeuta da fala, que faz tudo –tal como o Dom Froião– para que ela fale. Só que o fim feliz é diferente: já desesperada, ela dá-lhe a entender que não quer amá-lo nos termos dele, entrando no mundo dos que falam; quer, sim, que ele entre no mundo dela e nos termos dela. E é isso que, por amor, ele faz. É ele que se reparte entre o mundo dito «normal», quando está com os amigos, e com o mundo dela, quando está com ela. Que seria o equivalente, nas lendas que visitámos, a viajar ao mundo da mulher amada, aceitando a aventura de, por amor, vir a ser ele o diferente, o estranho, ao mergulhar no mundo dela.[29]

Siglas

APFT: Archive of Portuguese Folktales. Sigla das versões introduzidas no Arquivo Português do Conto Tradicional, Centro de Estudos Ataíde Oliveira.

ATU: sigla de classificação de contos segundo a última edição do catálogo de Aarne e Thompson, o catálogo Uther (2004).

Boggs: sigla de classificação de contos segundo o catálogo Boggs (1930).

Ca-Ch: sigla de classificação de contos segundo o catálogo Camarena e Chevalier (1995).

CEAO: Centro de Estudos Ataíde Oliveira.

28. Filme da realizadora Randa Haines (1989).

29. Para esta aula inspirei-me em artigos meus mencionados na bibliografia que se segue.

Bibliografia

ALMQVIST, Bo (1999): «The Mélusine legend in Irish folk tradition», *in* Boivin e MacCana (1999: 263-280).

AUXERRE, Goffredo di (1970): *Super Apocalypsim,* ed. crítica de Ferrucio Gastaldelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

BELMONT, Nicole (2002): «Silence, mutisme et discrétion: l'itinéraire structurant des figures féminines dans le conte», *in* Petitat (2002: 177-186).

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*, Helsínquia, Academia Scientiarum Fennica.

BOIVIN, Jeanne-Marie e Proinsias MACCANA (1999): *Mélusines continentales et insulaires,* Paris, Honoré Champion.

BRAGA, Teófilo (1987): *Contos Tradicionais do Povo Portuguez,* Lisboa, Dom Quixote, 2 vols.

CAMARENA, Julio e Maxime CHEVALIER (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español,* Madrid, Gredos.

CARDIGOS, Isabel (1991): «Dona Marinha: une mélusine portugaise», *in* Claude-Gilbert Dubois: *L'Imaginaire de la nation,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

— (1996): *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*, Helsínquia, Academia Scientiarum Fennica.

— (2001): «Dona Marinha: uma figura melusínica?», *in* António Branco (coord.): *Figura,* Universidade do Algarve, pp. 209-218.

— (2003): «Tradições escritas e orais em torno da 'Dama de Pé de Cabra'», *Al'Ulyã, Revista do Arquivo Histórico Municipal de Loulé,* 9, pp. 179-201.

COELHO, Adolfo (1985): *Contos Populares Portugueses,* prefácio de Ernesto Veiga de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote (2nd. ed.).

CUSTÓDIO, Idália Farinho, Isabel CARDIGOS e Maria ALIETE GALHOZ (2004): *Contos: Património Oral do Concelho de Loulé,* Câmara Municipal de Loulé.

DAN, Ilana (1977):«The Innocent Persecuted Heroine: An Attempt at a Model for the Surface Level of the Narrative Structure of the Female Fairy Tale», *in* Heda Jason e Dimitri Segal (orgs.): *Patterns in Oral Literature*, The Hague e Paris, Mouton.

D'ARRAS, Jean (2003): *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan,* «Lettres gothiques», tradução, apresentação e notas de Jean-Jacques Vicensini, Paris, Le Livre de Poche.

DELGADO, Manuel Joaquim (1956): *A Etnografia e o Folklore no Baixo Alentejo,* separata da revista *Ocidente,* Lisboa.

FERLAN, Françoise (1999): «Ondine Héritière, aux XIX et XX siècles du mythe mélusinien», *in* Boivin e MacCana (1999: 315-325).

FOUQUÉ, Friedrich de La Motte (1990): *Undine,* Londres, Dedalus, 1990.

FRAZER, Sir James George (tr.) (1921), *Apollodorus, The Library,* 2 vols., The Loeb Classical Library, London, William Heinemann; New York, G. P. Putnam's Sons, vol. II.

HADDAWY, Husain (tr.) (1990): *The Arabian Nights*, trad. baseada no texto editado por Mushin Mahdi, Nova Iorque e Londres, W. W. Norton & Co.

HARF-LANCNER, Laurence (1984): *Les Fées au moyen-âge: Morgane et Mélusine, la naissance des fées,* Paris, Honoré Champion.

— (1990): Laurence Harf-Lancner, *Lais de Marie de France,* «Lettres gothiques», Paris, Le Livre de Poche.

JS: *Journal da Serra* (1994): n.º 8, Outubro, pp. 16-17.

LANCIANI, G. e G. TAVANI (1993): *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa,* Lisboa, Caminho.

LE GOFF, Jacques e E. LE ROY LADURIE (1970): «Mélusine Maternelle et Défricheuse», *Annales ESC,* pp. 587-622.

LECOUTEUX, Claude (1992): *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Imago (1.ª edição, 1982).

MARKALE, Jean (1987): *L'Amour Courtois ou le couple infernal,* Paris, Imago.

MATTOSO, José (ed.) (1980): *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, ed. Crítica, *Portugaliae monumenta historica. Nova série,* II, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

— (1983): *Narrativas dos Livros de Linhagens,* Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Ataíde (s. d.): *Contos Tradicionais do Algarve* (2 vols.), Lisboa, Vega, s/d (1990?) (1.ª edição, 1900 e 1905).

— (1996): *As Mouras Encantadas e os Encantamentos do Algarve,* Loulé, Edição «Notícias de Loulé» (1.ª edição, 1900).

PAYEN, J.-Ch. (1986): *Le Conte de Fées en Normandie: La fée d'Argouges, archétypes et avatars,* Caen, Centre d'Études Normandes.

PEDROSO, Zófimo Consiglieri (1985): *Contos Populares Portugueses* (3.ª edição), Lisboa, Vega.

PETITAT, André (org.) (2002): *Contes: L'universel et le singulier*, Lausanne, Payot.

PIRES, António Thomaz (2004): *Contos Populares Alentejanos Recolhidos da Tradição Oral,* colectânea, edição crítica e introdução de Mário F. Lages, 2.ª edição aumentada, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa.

PRIETO LASA, José Ramón (1992): *Las Leyendas de los Señores de Vizcaya y la Tradición Melusiniana,* Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

SALVADOR, Archiduque (1995): *Cuentos de Mallorca,* Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos.

SOROMENHO, Alda da Silva e Paulo CARATÃO SOROMENHO (1984): *Contos populares Portugueses (Inéditos),* vol. I, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC.

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of Internactional Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsínquia, Academia Scientiarum Fennica.

VASCONCELLOS, José Leite de (1963, 1966): *Contos Populares e Lendas,* vols. I e II, Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho (orgs.), Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis.

WOOD, Juliette (1999): «The Melusine legend in Wales: modern period», *in* Boivin e MacCana (1999: 297-314).

UNIVERSIDADE DA CORUÑA · BIBLIOTECA · FACULTADE DE FILOLOXÍA

VÉLEZ DE GUEVARA, *EL DIABLO COJUELO* ET LE CONTE FOLKLORIQUE

François Delpech
CNRS (París)

1. DU FOLKLORE AU ROMAN

1. Les «sources folkloriques» du *Diablo Cojuelo* de L. Vélez de Guevara n'ont été jusqu'à présent perçues que de manière très partielle et ponctuelle.[1]

Cette lacune dans notre appréhension de la genèse du petit roman s'explique facilement: Guevara s'est manifestement inspiré de traditions multiples, littéraires et «populaires»; il s'est amusé à croiser références et emprunts, à superposer les scénarios narratifs et mixer les dispositifs imaginaires.

Résultat d'un processus de *contaminatio* et de brouillage, son œuvre relève bien, dans une large mesure, de l'inclassable tradition «ménippéenne», où se mêlent indissociablement les procédés de la satire, les topiques de la littérature «fantastique» (récits de rêves, visions, allégories, voyages imaginaires, communications entre le monde et l'au-delà) et ceux du «folklore magique» (allusions aux pouvoirs surnaturels, aux pratiques et croyances occultes, à la démonologie, etc.).[2]

On croit reconnaître au passage des éléments de contes, de légendes, de récits chantés, ainsi que des proverbes et des types satiriques traditionnels, mais tout ce matériel est éclaté, difracté, distordu, au point qu'aucun modèle dominant et stable ne semble se dégager, qui permettrait de discerner une filiation univoque ou de reconduire à une typologie facilement repérable.

1. Voir l'excellente synthèse de Ramón Valdés (Vélez de Guevara, 1999: LX-LXVI, «La tradición folklórica del *Diablo Cojuelo*»).

2. *Ibid.*: XLIV-XLVII.

2. Le personnage du diable boiteux est pourtant bel et bien issu de la tradition folklorique. Bien avant que Vélez n'en fasse le héros de son roman, il apparaît dans une grande quantité de contextes: certains sont certes littéraires, mais beaucoup d'autres relèvent plutôt d'une para-littérature largement tributaire de la culture orale, voire de manifestations festives.[3]

S'il figure dans l'apocryphe médiéval latin *Virgilii Cordubensis Philosophia* et dans le théâtre religieux de la Renaissance, on le voit surtout se manifester dans les *consejas* enfantines (évoquées par Rodrigo Caro dans ses *Días geniales*)[4] et dans les *conjuros* de la magie amoureuse, où il exerce à la fois les fonctions d'auxiliaire magique de l'envoûteur et celles d'intermédiaire érotique.[5]

Dans une *letrilla* citée par Vélez et chantée par les aveugles d'Ecija mentionnés au sixième «*tranco*», le *cojuelo* apparaît en illustre compagnie (Lucifer et Satan), mais ses mésaventures y sont si ridicules qu'on ne peut guère le prendre au sérieux.[6]

Subsidiaire est également le rôle qu'il joue dans un récit *romanceado* publié à Grenade en 1612 sous forme de *pliego suelto* («*Gracioso cuento y ardid que tuvo una discreta muger para engañar a tres demonios...*»), puisqu'il n'y apparaît qu'à la fin, pour châtier les trois démons maladroits qu'une paysanne a su mettre en déroute.[7] C'est par contre le rôle de démon messager vaincu et ridiculisé qu'il joue à son tour dans la légende aragonaise recueillie à Borja par le général R. Nogués, puisqu'il y est magiquement immobilisé et humilié par le forgeron de Calcena, à qui un service rendu à la Sainte Famille a finalement permis d'échapper aux conséquences d'un pacte imprudemment conclu avec Satan.[8]

On l'a vu marié dans la burlesque *letrilla* reproduite par Guevara: ce sont les avanies que lui inflige la femme qu'il a malencontreusement épousée qui,

3. Voir Chevalier (1986) et Delpech (2004), où l'on trouvera l'essentiel de la bibliographie.

4. Caro (1978: tome II, 203).

5. Delpech (1985) et id. (1996). Voir également Sánchez Ortega (2004) *passim* (voir index p. 740).

6. Vélez de Guevara (1999: 70-71): il est affligé d'*almorranas* et «*su mujer se las quita con tenacillas*»...

7. Bauer Landauer (1923: 175-182). Une autre édition du même *romance* a été faite à Saragosse en 1681: voir Morcillo Pérez (1997: 149-157). Un démon boiteux figure aussi dans l'enfer qu'évoque Quevedo dans les *Zahurdas de Plutón*: «*Yo era recuero de remendones, iba por ellos al mundo, y de traerlos a cuestas me hice corcovado y cojo*» (Quevedo, 1961, t. I: 108).

8. Beltrán (1990: 159-160), d'après les *Cuentos para gente menuda que da a la estampa un soldado viejo, natural de Borja* (Madrid, 1887) de Romualdo Nogués. La légende correspond au conte-type 330, «*The Smith Outwits the Devil*» de la nomenclature Aarne-Thompson (1973: 121-123).

dans un conte sicilien sur lequel je reviendrai, inaugurent pour lui un cycle d'aventures où il ne fera pas trop bonne figure.[9]

Proches parents du *diablo cojuelo* sont enfin les *trasgos*, diables domestiques farceurs, crampons et hyperactifs sur lesquels sont racontées d'innombrables histoires plus ou moins facétieuses:[10] dans certaines traditions orales il est en effet spécifié qu'ils sont boiteux...

3. Guevara a donc trouvé dans la culture commune les éléments préformés d'un type para-démonologique dont il n'a eu qu'à exploiter, expliciter et développer les latentes potentialités narratives. Comme celui de la tradition, son diable boiteux est un «*go-between*» qui circule entre les mondes, franchit les frontières entre espaces réels et surnaturels, intervient personnellement dans la vie des hommes. Epris de liberté[11] et farouche individualiste il est toujours plus ou moins en rupture de ban avec ses infernaux compères et avec la hiérarchie satanique.[12]

A la fois souffre-douleur et trompeur invétéré, le diable boiteux auriséculaire est tantôt soumis à un pouvoir qui le subjugue (celui de Lucifer, dont il n'est qu'un serviteur, ou celui de l'*hechicera* qui, moyennant de contraignants *conjuros*, l'oblige à agencer ses opérations d'envoûtement), tantôt doté d'une telle puissance qu'il semble qu'aucune action magique ne peut s'accomplir si son nom ne vient pas, *in fine*, compléter la chaîne des démons convoqués pour la mettre en œuvre. Fréquemment vaincu et humilié, mais souvent aussi fugitif insaisissable, débordant de recours surnaturels et incoercible semeur de zizanie, il apparaît, aussi bien chez Guevara que dans toutes ses autres occurrences, comme ce même personnage ambivalent, à la fois sympathique et malveillant, comique et inquiétant, agité d'un mouvement perpétuel qui, reclus ou déchaîné, le fait apparaître ici comme un subalterne, là comme un agent super-puissant.

Que ce soit pour le stigmatiser ou le glorifier, la formule du «*Todos menos uno*» –en laquelle se résume et concentre le statut d'exclusion et d'exception qui lui est consubstantiel–[13] lui est si souvent associée qu'elle semble exprimer

9. Pitré (1875: 18-22), «*Lu Diavulu Zuppiddu*». Ce récit fait partie du cycle littéraire et folklorique de *Belfagor*, sur lequel nous reviendrons plus loin: voir Axon (1902: 1-32) et Aarne-Thompson (1973: 367, Type 1164).

10. Delpech (2004: 114).

11. Dans la *Virgilii Cordubensis Philosophia* il est le seul démon à ne s'être pas laissé enfermer par Salomon dans une bouteille et il libère ses malheureux collègues: Delpech (2004: 118-119 et 126-127).

12. «*...Los traía al retortero a todos*» (Vélez de Guevara, 1999: 17).

13. Delpech (2004: 125-131), «Todos menos uno: el *pharmakos* y el *trickster*».

sa nature profonde, à la fois agonistique et pourvoyeuse de sociabilités choisies. Grosse d'implications fictionnelles, elle fonctionne en tout cas comme enclencheur de structures narratives,[14] si bien que Guevara n'a eu qu'à en transposer les termes pour faire accéder le type folklorique au statut de personnage romanesque.

Exclu de l'enfer, pour incompatibilité d'humeur avec les autres démons, puis reclus dans une bouteille où le laisse mijoter et s'impatienter un astrologue madrilène peu soucieux de donner libre cours à l'irrépressible besoin d'activité de son «familier», notre démon devient, une fois libéré, le partenaire privilégié du jeune héros dont les acrobaties galantes ont, *in medias res*, ouvert l'espace du roman. Il fait dès lors figure de protagoniste majeur et passe au premier plan du récit, jusqu'à ce que, au terme d'une trajectoire accidentée, à nouveau enfermé (cette fois délibérément, dans le corps d'un *escribano* où il se réfugie pour échapper au *corchetes* infernaux lancés à sa poursuite), il se retrouve en enfer, finalement vomi par son hôte involontaire, et à nouveau soumis au bon vouloir de la hiérarchie satanique...

Sans altérer les traits traditionnels du personnage, Vélez lui a donc confié un rôle exceptionnel et, le faisant figurer pour la première fois au devant de la scène, l'a contraint à réaliser, en les réunissant, toutes les virtualités dramatiques et diégétiques que laissent entrevoir ses multiples et fragmentaires apparitions au détour des textes médiévaux et auriséculaires qui le mentionnent.

Manifestement porté par une culture orale, ce réseau d'écrits ne donnait que d'incomplets aperçus d'un type complexe traversé en tous sens par des représentations démonologiques «savantes», des réminiscences littéraires, des croyances «populaires» liées à l'*hechicería*, mais aussi, très certainement, des données issues de l'univers des *contes folkloriques*.

4. Quoique malaisément déchiffrable, car déconstruit, cet arrière-plan de narration folklorique se laisse deviner à plusieurs indices inéquivoques.

Bien que Guevara, à la différence de nombre d'auteurs de son temps,[15] n'ait pas, à proprement parler, enchâssé de conte traditionnel bien repérable au sein de son récit, il y a disséminé allusivement, ou moyennant un jeu de transpositions, d'indirectes références à ce type de narration.

14. Sur la réversibilité sémantique (tous élus/un exclu; tous exclus/un élu) et sur la fonction d'«opérateur logique propre à organiser la matière mythique», propres à cette formule éminemment liée à l'univers narratif folklorique, voir Duvernay (1984).

15. Voir Chevalier (1983), id. (1999), et Pedrosa (2004).

Sans vouloir les énumérer toutes, on se contentera par exemple de rappeler que la pittoresque liste des danses indécentes dont le diable boiteux dit être l'inventeur comporte un improbable «*colorín colorado*» qui semble, bien plutôt qu'aux ébats chorégraphiques, faire allusion à la formule de clôture habituelle des contes de tradition orale.[16]

Plus cryptée apparaît la très indirecte référence au conte-type Aa.–Th.982 («*Supposed Chest of Gold Induces Children to Care for Aged Father*») inscrite dans l'évocation des voleurs nocturnes du second «*tranco*», qui voient avec terreur surgir de l'ouverture du sac d'or qu'ils s'apprêtaient à piller... la tête de son propriétaire, l'«*estranjero rico*», qui s'y était introduit pour mieux surveiller son bien.[17] On remarque que, selon un procédé de *contaminatio* et d'emboitement fréquemment employé par l'auteur, qui ne perd pas une occasion de croiser et surimprimer les allusions à ses «sources», cette référence au conte 982 est subrepticement redoublée par l'introduction d'un motif formulaire («*acá estamos todos*») qui fait à son tour allusion à une historiette folklorique très répandue, relative aux *duendes* obstinés dont il n'y a pas moyen de se défaire.[18]

Tout aussi elliptique, au point qu'elle a jusqu'à présent échappé à la critique, est l'allusion indirecte à la légende des Nyerros catalans et des Porcel de Murcie que suppose la mention (*tranco VI*) de la «*relación muy verdadera*» contant les malheurs de la «*maldita dueña*» [...] *que por permisión de Dios había parido una manada de lechones*».[19]

2. ROMAN ET CONTE INITIATIQUE

1. Quoique cet arrière-plan folklorique ne soit appréhensible qu'à travers ce type de notation, il est néanmoins évident que le genre et la structure mêmes de notre «roman» ont d'étroites *affinités avec l'univers des contes traditionnels.*

16. Vélez de Guevara (1999: 16). Cf. *ibid.*, p. 152 (n. 16-44): ni Cotarelo ni R. Valdès n'ont décelé d'autres allusions à la prétendue danse dans la documentation et la littérature de l'époque.

17. Aarne-Thompson (1973: 345). La référence au conte est à peine perceptible car elle passe par l'intermédiaire de l'allusion à l'*entremes* de Quiñones de Benavente *El talego* qu'implique le croisement opéré par Guevara entre le mot «*talego*» et le motif de l'apparition du contenu inattendu du sac. Voir Bergman (1965: 356-358). Sur quelques versions ibériques de ce type de conte, voir Delpech (1989: 37-71).

18. Vélez de Guevara (1999: 168-169, n. 24-27). Il s'agit du conte (non catalogué par Aarne-Thomson) du «*duende cariñoso*»: voir Chevalier (2002: 132-134, n. 14).

19. Vélez de Guevara (1999: 71). Sur ce cycle légendaire voir Delpech (1986: 343-370) et id. (1999: 239-283).

Relevant d'une catégorie mixte de récit, qui associe la tradition comique (enchaînement de *burlas* plus ou moins plaisantes) et le genre «fantastique» (éléments magiques et surnaturels), le roman de Guevara reconduit à la fois, selon les termes de la nomenclature Aarne–Thompson, à la série des «*Jokes and Anecdotes*» et à celle des «*Tales of Magic*», c'est-à-dire aux formes narratives les plus caractéristiques de la tradition orale. La diversité de son contenu l'apparente en effet tout aussi bien aux picaresques histoires de *tricksters*, dont toutes les traditions folkloriques regorgent, qu'à l'inépuisable répertoire, propre aux contes merveilleux, de l'enchantement et du maléfice (vols magiques, vision extralucide et panoptique, divination, etc.).

Ce télescopage des formes du burlesque et de certains topiques du conte merveilleux n'est d'ailleurs nullement étranger à la culture folklorique, où toute une série de récits bouscule la frontière entre réalité pratique et causalité surnaturelle, en montrant par exemple comment l'intelligence humaine parvient à mettre en déroute des adversaires (ogres, géants, démons, sorciers, etc.) dotés de pouvoirs transcendants mais finalement ridiculisés.[20]

Par son mélange des genres, le récit de Guevara rappelle certes l'univers mi-fantastique mi-humain de ces contes, mais la relation entre personnage humain et entité surnaturelle y est pensée autrement: un clivage nouveau, tout à fait original, y est en effet opéré entre la traditionnelle fonction d'antagonisme universel assumée par le démon (y compris à l'égard de ses propres collègues) et le *pacte initiatique* qu'il souscrit amicalement avec un mortel *à l'exception de tous les autres* (encore le «*todos menos uno*»), à savoir l'étudiant Cleofás, son *alter ego* humain, qu'il aide, pour le récompenser de l'avoir libéré de sa prison de verre, à surmonter les difficultés de la vie –en l'occurrence les entreprises de la perfide doña Tomasa– et à accéder au *desengaño*, lucidité supérieure fondée sur la connaissance de la face cachée des choses, des ridicules de la société et de l'ambivalence du pouvoir.

On pourrait être tenté de voir dans cette relation spécifique, qui, loin de les opposer, unit les deux protagonistes du roman, une projection du lien qui associe traditionnellement le magicien avec son «familier»: des spéculations néoplatoniciennes sur le *daimon*[21] aux pratiques divinatoires des *hechiceros* de quartier qui s'assurent les services d'un esprit enfermé dans un anneau ou une

20. Voir par exemple les types de contes classés par Aarne-Thompson (1973: 346-373) dans la catégorie mixte des «Tales of the stupid Ogre» (types 1000 à 1199).

21. Walker (1958). L'angélologie juive a joué aussi un rôle important dans l'élaboration de cette mythologie philosophique: voir Gonzalo Rubio (1977).

bouteille (voire la béquille du Comte-Duc d'Olivares!),[22] en passant par les «docteurs» qui, comme Torralba ou Román Ramirez, dialoguent dans l'intimité avec une sorte de compagnon ou confident surnaturel mi-angélique mi-démoniaque,[23] c'est bien un dialogue personnel qui se noue –en marge des canaux officiels régulés par l'Eglise– entre un homme et un être de l'au-delà. Mais cette relation d'intellects peine à trouver sa voie et se résout le plus souvent en rapport de pouvoirs: soit l'esprit subtil est contraint par la force d'un lien magique (telle est l'association forcée du *diablo cojuelo* à l'astrologue qui le mantient reclus dans une bouteille), soit c'est lui qui prend le dessus et, plus ou moins ouvertement, oeuvre à la perte de son présumé et provisoire «maître», dont il finira par piéger le libre-arbitre et dominer l'âme et la destinée eschatologique. Le familier oscille donc entre la fonction purement ancillaire de l'auxiliaire magique et celle, méphistophélique, du faux compagnon qui n'ouvre la porte du savoir que pour mieux mettre le héros faustien sur le chemin de l'inévitable catastrophe.

2. Or le diable boiteux n'est, quant à lui, ni le serviteur ni le maître de Cleofás: il est son mentor, il le guide, l'éclaire et, au détriment final de sa propre liberté, lui permet d'échapper à l'emprise du monde.

Héritier en cela du personnage du *guide* de la tradition littéraire ménippéenne,[24] il s'apparente donc nettement –comme une parodie d'ange gardien– au type du *donateur* des contes merveilleux (tout en exerçant occasionnellement une fonction d'*auxiliaire magique*).[25] Comme la Yaga des contes russes il joue le rôle d'*initiateur* du héros,[26] et ce n'est probablement pas un hasard s'il partage avec ce mystérieux personnage une particularité physique caractéristique (nullement angélique): sa boiterie semble bien être en effet l'équivalent de la «jambe d'os» de la Yaga, trait que Propp met en rapport avec le royaume des morts, dont participe le personnage en tant que gardienne de l'entrée de ce

22. Delpech (2004: 102). Voir l'épisode du *nigromántico* et de son pseudo-familier dans Espinel (1980: t. 2, 138-143).

23. Caro Baroja (1967, t. 1, 205-265 et 309-328).

24. Gómez Trueba (1999: 238-248).

25. V. J. Propp (1983: 63-64, 189-214), id. (1970). Sur les glissements entre les fonctions du donateur et celles de l'auxiliaire magique voir id. (1970: 96-111) (1983: 215-248): lorsque le diable boiteux sert à la fois de guide et de véhicule surnaturel à Cleofás, qu'il prend par la main pour le faire voler avec lui, il cumule bel et bien ces deux fonctions.

26. Bjornson (1977: 13-19).

royaume (et par conséquent maîtresse des passages entre ce dernier et le monde des vivants, que suppose précisément le rituel initiatique).[27]

L'argument général du roman, qui met en scène les différentes étapes de ce processus initiatique, est donc à mettre prioritairement en parallèle avec celui des contes merveilleux: grâce à l'aide d'un personnage surnaturel reconnaissant, qui exerce à son égard, en récompense d'un service rendu, la double fonction de *donateur* et d'*auxiliaire magique* (puisque tout à la fois il le dirige et met à son service les pouvoirs et objets merveilleux dont il dispose), un jeune *héros* humain parvient à triompher des entreprises malveillantes d'un *antagoniste* qui veut s'emparer de lui (en l'occurrence les visées matrimoniales de la «*doncella al uso*» Tomasa de Vitigudiño, «*pretendiendo que el pobre licenciado escotase solo lo que tantos habían merendado*») et, après avoir surmonté les étapes progressives d'un processus initiatique, il acquiert les aptitudes qui le qualifieront pour accéder à une *promotion statutaire* (Cleofás pourra reprendre et terminer ses études: son triomphe devant l'Académie sévillane laisse même augurer qu'éclairé par l'expérience du *desengaño* que lui a acquise son aventure démoniaque il peut envisager une carrière littéraire comparable à celle de l'auteur...).

Tout cela certes sur le mode burlesque, mais la structure narrative, plus que celle de tout autre récit de la littérature auriséculaire, est bien calquée sur celle des contes analysés par Propp.

3. A l'intérieur de ce cadre générique c'est toutefois à un sous-ensemble narratif plus particulier que semble reconduire la structure spécifique du roman: le fait que le rôle du donateur-auxiliaire y soit tenu par un *démon* (exceptionnellement bienveillant) plutôt que par n'importe quel autre type d'aide magique, paraît contenir une allusion implicite à une catégorie déterminée de «*contes religieux*», particulièrement bien représentée dans les traditions orales ibériques, caractérisée par le rôle-clé qu'y détient le motif du *diable reconnaissant*.

Bien identifiée par Julio Camarena, la structure séquentielle de ce sous-groupe –qui se signale par son étrangeté et se distingue par son hétérodoxie de la grande majorité des autres «contes religieux» (genre mixte s'il en est)– reprend les termes traditionnels du «pacte diabolique» mais en subvertit le sens.[28]

27. Propp (1983: 86-89, «La jambe d'os»). Les analyses de Bettelheim (1971) et de Ginzburg (1989: 206-275) sur les significations des «blessures symboliques» et de «l'assymétrie ambulatoire» ne font en réalité que confirmer et renforcer l'intuition initiale de Propp, dans la mesure où elles mettent respectivement l'accent sur leurs rapports à l'initiation et à l'au-delà.

28. Camarena-Chevalier (2003: 13-14).

Alors que, dans la plupart des cas, le pacte n'introduit une amélioration (provisoire) de la mauvaise situation initiale du héros que pour infliger finalement à ce dernier l'ardente obligation de choisir entre un repentir sanglant et la damnation éternelle, dans les contes dont il est ici question s'établit au contraire entre le démon et le héros humain une relation de réciprocité qui exclut toute traîtrise et toute référence à la problématique du salut: se trouvant dans une situation initiale d'infériorité (liée à la structure inégalitaire de la société), le héros humain est obligé de contracter un pacte désavantageux pour lui avec un autre protagoniste, plus puissant que lui et malhonnête, qui peut être un juge, un aubergiste, un propriétaire terrien, etc., voire sa propre épouse. De ce contrat léonin le protagoniste puissant (en fait un véritable antagoniste) se prévaut injustement pour essayer de tromper le héros. Mais un mystérieux auxiliaire surnaturel doté de pouvoirs prodigieux vient au secours de ce dernier, démasque le protagoniste malhonnête et met un terme à ses entreprises. A la fin est révélée la nature de cet auxiliaire inopiné, qui n'est autre que le diable, qui manifeste ainsi sa gratitude: le héros lui avait en effet, lors d'un épisode antérieur insolite et inexpliqué, manifesté une considération particulière (il avait par exemple payé pour que le curé consente à revêtir d'un habit sa statue dans l'église, le mettant ainsi sur un même pied que les saints et autres personnages sacrés et lui épargnant l'infamie du «*Todos menos uno*»).

Dans ces récits, qui correspondent aux types Aa.-Th 820 («*The Devil as Substitute for Day Laborer at Mowing*»), 821 A («*Thief Rescued by the Devil*»), 821 B («*Chickens from Boiled Eggs*»), 824 («*The Devil Lets the Man See his Wife's Unfaithfulness*»), le pacte implicite, libre et profitable, avec le démon vient compenser les conséquences néfastes du pacte explicite et biaisé imposé par un autre humain.[29] La solidarité spontanée et mutuelle des exclus –le démon honteusement excommunié, et le héros exploité, vrai «damné de la terre»– permet de compenser et rectifier l'injustice structurelle dont ils pâtissent communément: le destin qu'ils partagent tend finalement à les identifier l'un à l'autre. Dans cette version détournée, sécularisée, subversive et, pour tout dire, fort peu catholique, voire hérétique, de la symbolique du pacte, le démon cesse donc d'être l'Antagoniste radical: devenu personnage positif, qui aide le héros par pure gratitude et sans arrière-pensées perfides, il rejoint bien la cohorte des donateurs et auxiliaires magiques des contes merveilleux (dont le héros généralement se concilie les faveurs par quelque service rendu).

29. *Ibid.*: 281-283 (type 820), «*El diablo como segador*», 284-286 (type 821 A + type 475), «*Perico y los demonios*», 287-291 (type 821 B), «*Pollos de huevos cocidos*», 294-296 (type 824), «*Juan Cabrita*».

4. Le récit de Guevara semble bien reprendre les termes de cette variation démonologique sur le schéma des contes initiatiques: le pacte trompeur et abusif imposé par l'antagoniste y est représenté par le faux amour de Tomasa et le mariage qu'elle prétend infliger à Cleofás; le service rendu au diable captif par l'étudiant c'est bien sûr sa libération de la bouteille où le retient abusivement l'astrologue madrilène; l'aide magique fournie par le démon reconnaissant –qui est, comme Cleofás, poursuivi par les sbires lancés à ses trousses par un pouvoir odieux– consiste enfin à favoriser la fuite de son bienfaiteur, qui est aussi son *alter ego* humain, en le faisant participer à son savoir et à son pouvoir surnaturels.

Guevara ne s'est en effet pas contenté de reprendre le motif folklorique du démon reconnaissant qui récompense ponctuellement celui qui lui a rendu service: on a vu que l'auxiliaire magique devient chez lui un véritable initiateur et entreprend l'«éducation» de son ami humain, ce qui implique, moyennant une adéquation progressive de leurs points de vue et de leurs regards sur le monde, un processus d'assimilation et d'identification mutuelles des deux protagonistes.[30] En amplifiant le rôle du démon auxiliaire au point d'en faire le compagnon, le guide et finalement une sorte de double du héros, Guevara s'appuie sur ce qu'il y avait de potentiellement subversif dans les récits «religieux» propres à la culture subalterne et élabore en filigrane sa mythologie propre de la «démonialité» comme dimension essentielle du recul critique, de l'écriture satirique et de la prise de conscience des inanités risibles de la société de cour.

30. Une autre forme d'identification entre héros humain et auxiliaire diabolique est mise en scène dans le conte «*Cristóbal, el que vendió su alma al diablo*» (Aarne-Thompson 361, «*Bear-Skin*», Camarena-Chevalier 1995: 195-198) bien que le motif du démon reconnaissant n'y soit pas présent: le pacte –temporaire et conditionnel– conclu entre le diable et Cristóbal permet à ce dernier de faire fortune et de se marier, après une sorte de stage initiatique au cours duquel il est obligé de porter sans cesse sur son dos une repoussante peau d'animal, ou un manteau inamovible, et de renoncer à se laver et à se raser, ce qui lui confère un aspect sauvage qui l'assimile au diable lui-même et l'exclut de tout rapport social. Le démon conserve dans ce récit son rôle traditionnel d'antagoniste puisque son projet initial est de s'emparer de l'âme du héros, mais lorsqu'il est contraint *in fine* d'y renoncer (tout en prenant sa revanche puisqu'il s'adjuge les âmes des deux sœurs jalouses qui ont méprisé le répugnant héros puis se sont suicidées de dépit lorsqu'il est revenu en *arrogante galán* beau et fortuné: «*Cristóbal, he ganado yo; que por tu alma he ganado dos*»), c'est lui qui rase et lave Cristóbal, après lui avoir ôté son repoussant manteau, présidant de ce fait au rituel de sortie du stage initiatique et d'accès à la promotion sociale et statutaire rendue possible par ce dernier. Le «pacte» apparaît donc dans ce récit comme la forme (à peine) christianisée d'un rite de passage, qui implique exclusion provisoire, changement d'aspect, deshumanisation au moins apparente, et va jusqu'à ébaucher les termes d'une sorte de partenariat hétérodoxe homme-démon où chacun trouve finalement son compte...

3. GÉNIES EN BOUTEILLES

1. Est-il possible d'aller plus loin dans la détection des éventuels modèles folkloriques dont a dû s'inspirer Vélez? Y a-t-il lieu de dépasser la simple comparaison typologique de son récit avec les schémas généraux des contes merveilleux et «religieux» dont il a été question jusqu'ici?

Prenons le cas de l'épisode le plus célèbre du roman, celui de la rencontre initiale des deux protagonistes et de la subséquente libération par Cleofás du démon enfermé dans une bouteille.

Ce morceau de bravoure a probablement été inspiré à Guevara par les pages du *Sueño de la Muerte* (ou *Visita de los Chistes*) de Quevedo où le rêveur-narrateur évoque, entre autres visions plus ou moins explicitement eschatologiques, sa rencontre avec le «*famoso nigromántico de Europa*», à savoir le Marquis de Villena, lequel est enfermé dans une «*grandíssima redoma de vidrio*».[31]

Apparaissant d'abord sous forme de «*jigote*» démembré cuisant dans la bouteille, le personnage se reconstitue peu à peu, retrouve son aspect humain et entame un long dialogue avec son visiteur. Après lui avoir demandé de le libérer («*Ya que has venido aquí, dijo, desatapa esa redoma*»), et alors que le narrateur commence à s'attaquer à la bouteille («*Yo empecé a hacer fuerza y a desmoronar tierra con que estaba enlodado el vidrio de que era hecha*»),[32] le «*nigromántico*» se ravise et veut d'abord savoir ce qu'il en est de la société et des affaires publiques. Le compte rendu qui lui en est donné l'incite tour à tour à rester dans sa prison et à en sortir. Ce n'est que lorsqu'il apprend que Philippe IV a commencé son règne qu'il décide enfin de prendre le large: «*Y diciendo y haciendo subió por la redoma y la trastornó y salió fuera*».[33] Ensuite il n'en est plus question, et d'autres visions viennent successivement se présenter au rêveur.

On sait que Quevedo n'a fait ici que reprendre en la modifiant une légende qui, reflétée par plusieurs autres textes littéraires et popularisée par diverses relations, a fini par s'implanter dans la tradition orale.[34]

Selon cette légende, qui combine le thème alchimique de l'*homunculus* et l'idée de résurrection (moyennant un processus de destruction puis de re-

31. Quevedo (1961, t. I: 232-248).
32. *Ibid.*: 235.
33. *Ibid.*: 248.
34. Waxman (1916: 387-438), Camarena-Chevalier (1995: 155-156).

constitution germinative du corps), et qui a été associée à divers «magiciens» réels ou prétendus, comme Paracelse, Nostradamus ou Virgile, l'opération finit généralement par échouer car, pour telle ou telle raison, le processus n'a pu être mené jusqu'à son terme.

Quevedo a donc ludiquement subverti la donnée traditionnelle en situant l'épisode dans l'au-delà, en sauvant son «*nigromántico*» embouteillé et en faisant jouer un rôle décisif à un visiteur qui vient participer à sa libération.

2. Guevara, quant à lui, brode à son tour sur le thème et reprend à son compte l'idée quevedienne de sauver et libérer le personnage embouteillé, mais il s'écarte du modèle sur certains points (le reclus n'est pas un magicien mais un démon; il ne s'agit plus d'une version eschatologico-onirique mais d'une scène «réelle» située à Madrid au XVIIe siècle), et surtout il entreprend de le prolonger en faisant de la rencontre des deux personnages le point de départ d'une série d'aventures communes et d'une amitié spécifique, alors que chez Quevedo elle ne donnait lieu à aucune suite.

On pourrait penser que ces modifications découlent simplement de la mise en œuvre par Guevara d'une contamination du scénario quevedien avec le motif du «*familiar*», topique des histoires d'*hechicerías* (voir l'épisode mentionné plus haut du roman de V. Espinel) et des légendes de «philosophes» illuminés du genre de Torralba. De même la relation qui s'instaure durablement entre le diable boiteux et l'étudiant qui l'a libéré pourrait passer pour une simple adaptation édulcorée des récits traditionnels de pactes diaboliques. Il n'en est rien cependant et le dossier semble bien être plus complexe.

La libération du *diablo cojuelo* par Cleofás fait écho, en effet, à toute une tradition –à la fois mythique, folklorique et littéraire– fondée sur *le motif de la libération de démons magiquement enfermés par le roi Salomon*, grâce à son sceau magique gravé du nom de Dieu, dans un réceptacle hermétiquement clos (jarre, bouteille, boule de métal, etc.).

Quoique la «*redoma*» du marquis de Villena relève d'une tradition différente, puisqu'il ne s'agit pas d'une prison mais d'une sorte de cocotte où est censé se dérouler un processus régénérateur, il est fort probable que Quevedo avait déjà croisé cette source avec le thème salomonien, ce qui expliquerait le tour particulier, unique en son genre, que prend la vieille légende espagnole dans les *Sueños*.

Guevara semble avoir, quant à lui, tout à fait abandonné la référence à Villena et pleinement réactivé, avec de significatives modifications, le thème des démons libérés. Quoiqu'il ne fasse pas allusion à Salomon, il semble bien

que son invention plonge ses racines dans la tradition relative au pouvoir du roi magicien sur les démons et, plus particulièrement, dans *un sous-ensemble de ce cycle expliquant comment et pourquoi les démons (ou certains d'entre eux) ont fini par échapper à ce pouvoir.*

3. Il est en effet tout à fait remarquable que la première occurrence ibérique connue du personnage du démon boiteux se trouve dans un texte médiéval latin, l'apocryphe *Virgilii Cordubensis Philosophia*, dont il a été question plus haut, où son intervention est précisément associée à la légende salomonienne, et tout spécialement au motif bien particulier de la *libération* des démons enfermés par le roi magicien.[35] Il est en effet indiqué, dans ce curieux texte, que les démons embouteillés par Salomon furent finalement libérés par «*quidam daemo qui est claudus*» qui, étant arrivé après les autres lorsque Salomon avait lancé sa convocation générale (probablement du fait de sa boiterie?), avait échappé à l'enfermement et avait pu extraire ses collègues de la «*phiola vitrea*».

J'examinerai ailleurs les coordonnées et sources éventuelles de cette tradition dont les origines remontent probablement à un mythe gnostique, relayé (à moins qu'il n'en soit issu) par des légendes orales rabbiniques qui ont dû traverser le Moyen Age chrétien et arabe et ont laissé des traces jusque dans la littérature narrative de la Renaissance.[36]

Ces récits, transmis aussi bien par les Juifs que par les Musulmans, ont manifestement circulé dans les traditions orales de la péninsule ibérique, comme l'attestent le pseudo «Virgile de Cordoue» et la littérature *aljamiada* du Siècle d'Or: la version morisque du conte de la «Ville de Cuivre» mentionne en effet, comme ses modèles arabes (qui ont notamment traversé les *1.001 Nuits* et maints autres textes),[37] les fameuses jarres immergées où sont reclus les *jinns* liés par Salomon, et raconte comment certaines d'entre elles furent pêchées par des plongeurs en présence d'un voyageur arabe (quelque part en Méditerranée occidentale: le lieu n'est pas précisé), puis ouvertes, ce qui permit aux susdits démons de sortir et de prendre le large.[38] Le récit du voyageur ayant suscité la curiosité du khalife Abdo-l-Malik, celui-ci demande à l'émir Muza (qui n'est autre que le conquérant d'Al-Andalus) de monter une expédition occidentale pour aller quérir ces fameux «*alcancames*»: après de multiples et fantastiques

35. *Virgilii Cordubensis Philosophia* (1948: 382-383).
36. Delpech (2004: 126-127). J'y reviendrai plus longuement ailleurs.
37. Barry (2004), Hernández Juberías (1996: 27-67, «La leyenda de la Ciudad de Cobre»).
38. Saavedra (1882: 321-343), Corriente Córdoba (1990: 227-252).

aventures, concernant principalement la mystérieuse «ville de cuivre», Muza finit par obtenir plusieurs de ces jarres et vient les présenter au khalife, «*i tomó un alqamqam de akellos i kebrólo i sallió un aljinne, el-ke era preso en él...*». Le *jinn*, jailli sous la forme d'une fumée sombre, s'envole vers le ciel en proclamant son repentir et en promettant par Allah de ne plus jamais désobéir à son Seigneur.[39]

4. On voit ce que Guevara doit à ces traditions et en quoi il s'en écarte.

Comme les démons scellés par Salomon, son diable boiteux est reclus dans une bouteille par la force d'un *conjuro* (c'est, en l'occurrence, l'astrologue qui joue le rôle de Salomon),[40] et comme eux il est libéré moyennant l'intervention d'un tiers qui ouvre ou brise la bouteille.

Le scénario choisi par l'auteur diverge certes de celui du «Virgile de Cordoue» et même tend à l'inverser, puisque ce n'est plus un démon qui libère ses collègues mais un humain qui libère un démon, et le diable boiteux ne fait plus office de libérateur mais au contraire joue cette fois le rôle du démon libéré. De même ce n'est plus d'une libération collective qu'il s'agit mais de celle d'un démon unique. Ce n'est plus enfin le pouvoir sacré du Nom de Dieu qui le scelle mais, au contraire, la force contraignante d'un pacte souscrit par l'astrologue avec les puissances infernales.

Ces variations par rapport à la version médiévale ne sont cependant pas, selon toute probabilité, imputables à la seule fantaisie de Vélez: dans les formes les plus anciennes de la légende –si l'on en juge par le texte gnostique égyptien du IIIe siècle–[41] il est certes question, comme dans l'apocryphe médiéval ibérique, d'une réclusion puis d'une libération *collectives* des démons –aucun de ces derniers n'étant distingué du lot–, mais c'est bien, comme dans le roman, à la suite d'une intervention *humaine* –celle des soldats romains qui découvrent les jarres dans le Temple de Jérusalem et les ouvrent pour voir ce qu'elles contiennent– que les démons sont libérés. Il en est de même dans la légende de la Ville de Cuivre (le khalife fait briser les jarres), où il s'agit bien toujours d'un enfermement collectif, mais où chaque *jinn* est reclus dans une jarre individuelle, ce qui nous rapproche singulièrement du type de version que transpose Guevara...

39. Corriente Córdoba (1990: 252).

40. Vélez de Guevara (1999: 17-18).

41. Mahé (1996: 141-143, 210-212). La même légende est mentionnée dans plusieurs autres textes, notamment le *Testament de Salomon*, et figure dans la littérature alchimique antique.

Quant au type du génie boiteux confiné dans un espace ou un réceptacle clos, il semble également peu probable qu'il ait été imaginé de toutes pièces par l'auteur espagnol: au-delà du thème topique très général du Diable enchaîné, il a de trop évidentes et précises analogies avec les mythes d'Hephaïstos (et de quelques autres forgerons boiteux)[42] et avec les antiques rituels talismaniques (fondés sur l'enfermement et la ligature d'effigies représentant un démon estropié ou contrefait)[43] pour qu'on ne soupçonne pas, avec quelque vraisemblance, qu'il relève d'un imaginaire «archaïque» et procède d'un folklore ancien, lui-même tributaire d'un héritage mythologique traversé de représentations magiques. Le *diablo cojuelo* apparaît bien comme le dernier représentant d'une longue lignée de personnages surnaturels «liés» dont il n'y a pas lieu ici de décliner la généalogie.[44]

C'est principalement à travers la légende de Salomon que ce folklore a toutefois été transmis à l'Occident chrétien et ce sont manifestement les Juifs –chez lesquels tout un cycle de contes s'est développé à partir du thème de la libération du démon enfermé–[45] et les Musulmans (puis les Morisques), dont certains traditionnistes ont adopté et colporté ces récits et élaboré toute une mythologie magique fondée sur le motif du Sceau de Salomon,[46] qui ont cultivé cet héritage et fait circuler les légendes qui s'en nourrissent (et dont il se nourrit) aux quatre coins de la péninsule ibérique. La tardive fiction élaborée par Vélez n'est que la pointe visible de cet iceberg.

4. ANTAGONISTES ET ASSOCIÉS: RÉCITS SUR LE PACTE

1. Le traitement que l'auteur espagnol impose au thème légendaire hérité paraît toutefois, à première vue, relativement original.

42. Delcourt (1982: 15-28, 65-109), Leroy (1982: 291-296).

43. Faraone (1992: 133-135), Delcourt (1982: 110-136).

44. Crooke (1897: 325-355).

45. Lévi (1928: 137-163). Plusieurs de ces récits reposent sur l'idée de l'inéluctabilité de la mort et de la non-viabilité pratique d'un monde parfait d'où serait absente ne fût-ce qu'une dose minimale de négativité: l'enfermement du démon ne peut donc qu'être provisoire et forcément viendra le moment où, par ses propres forces ou moyennant l'intervention d'un élément extérieur, il finira par échapper à la réclusion qui lui a été momentanément imposée. Cf. Schwarzbaum (1968: 264).

46. Cardaillac Hermosilla (1996: 133-147), Roisse (2003: 359-407), Albarracín Navarro-Martinez Ruiz (1987, *passim*).

N'a-t-il pas, par exemple, inventé ce *pacte* conclu entre le démon libéré et l'étudiant qui, cassant la bouteille, lui a permis de s'extirper de sa prison?

Ce motif ne se trouve pas, en effet, dans le traité du «Virgile de Cordoue», ni dans la légende de Salomon, ni dans le récit *aljamiado* de la Ville d'Airain. On a vu de même que Quevedo n'indique rien de tel et que les deux protagonistes de son histoire se séparent définitivement, sans autre forme de procès, après que le «*nigromántico*» s'est extrait de sa bouteille.

Il semble cependant que l'imagination de Guevara a, encore une fois, brodé sur une donnée traditionnelle.

Une fois établi dans la tradition orale, le motif du démon magiquement enfermé s'est en effet manifestement décliné de différentes manières. Dans deux types de conte très répandus (Aa.-Th. 330, «*The Smith Outwits the Devil*» et Aa.-Th. 332, «*Godfather Death*»),[47] le motif en question est lié à une relation d'*antagonisme* entre le héros humain et le personnage surnaturel, et s'il y a libération de ce dernier –ce qui arrive dans certaines versions de «La Mort Parrain»– c'est contre la volonté du héros et à ses dépens; cas de figure opposé, donc, au scénario du roman de Vélez.

2. On sait en effet que s'il y a bien pacte entre le héros et le Diable dans Aa.-Th. 330, ce pacte est initial, antérieur à l'épisode de l'enfermement:

C'est un pacte-piège que le héros (le plus souvent un forgeron) a souscrit avec le démon afin d'obtenir certains pouvoirs (ou savoirs) mais qui, à terme, doit lui coûter sa liberté (en termes chrétiens: son salut).[48] Il parviendra toutefois à échapper aux conséquences fatales de ce contrat en s'attirant, par un service rendu, les faveurs d'un autre être surnaturel, bénéfique celui-là (et relevant du «merveilleux chrétien»), qui lui donnera le moyen magique de neutraliser le démon, le plus souvent en l'enfermant dans un sac,[49] et d'échapper finalement à l'enfer. S'il y a, dans plusieurs versions, libération du démon par le héros qui l'a enfermé (et souvent battu), c'est à la condition expresse qu'il renonce à exiger que soient tenus les engagements stipulés dans le pacte initial.

Si Vélez a pu se souvenir d'un conte de ce genre (chez lui aussi le démon, qui est soumis à une contrainte magique, s'engage à récompenser son libérateur), il en a toutefois évacué l'élément d'antagonisme homme/démon, qui reste essentiel dans le récit folklorique, et, dissociant les fonctions du lieur et

47. Aarne-Thompson (1973: 121-124).

48. Camarena-Chevalier (1995: 158-175). Cf. Beltrán (1990: 159-160).

49. Motif K 213, «*Devil pounded in knapsack until he releases man*» (Thompson, 1955-1958).

du délieur en les attribuant à deux personnages distincts et opposés, à savoir l'astrologue et l'étudiant, il a dédoublé les relations possibles entretenues entre protagoniste(s) humain(s) et personnage surnaturel (lequel a un ennemi en la personne de l'astrologue et un ami en celle de Cleofás: avec le premier un rapport de force, avec le second une relation contractuelle, fondatrice d'une complicité et d'une sympathie). Ce faisant il a concentré sur le seul démon, unique protagoniste surnaturel, mais en en dissociant les objets, la fonction de donateur-auxiliaire et celle d'antagoniste –réparties dans le conte folklorique entre personnages sacrés et agents infernaux–: le diable boiteux est à la fois l'ennemi de tous et l'ami d'un seul, (conformément aux deux facettes du postulat démoniaque: «*Todos menos uno*»).

3. Le cas de «*La Mort Parrain*» est plus complexe: Le personnage surnaturel (en l'occurrence la Mort personnifiée) est d'abord l'auxiliaire du héros, qu'il aide à devenir un médecin réputé en l'avertissant secrètement du destin de ses malades, mais c'est finalement le rôle d'antagoniste qu'il revêt lorsque c'est au tour du héros d'affronter l'heure fatale.[50] Il y a bien contrat et partenariat entre les deux protagonistes, mais ce pacte n'a qu'un temps et le héros doit recourir à la ruse, ou à quelque moyen magique pour échapper à la Mort. Dans certaines versions il parvient à neutraliser son redoutable parrain en l'enfermant dans un réceptacle quelconque, coffre, tonneau ou bouteille.[51] Mais, soit inadvertance, soit lassitude de la part du héros, la Mort finit par échapper à sa prison et remet les pendules à l'heure...

Bien que, comme l'a montré E. Le Roy Ladurie,[52] ce conte –dont les premières formes complètes apparaissent dans des textes de la fin du Moyen Age–[53] soit fondé en partie sur des représentations fondamentalement chrétiennes relatives à la parenté spirituelle, les versions qui évoquent l'enfermement provisoire de la Mort et ses catastrophiques conséquences (les agonisants s'éternisent, les malades pullulent, les héritiers s'impatientent) reconduisent plutôt aux contes juifs sur l'inéluctabilité de la Mort, fondement de l'ordre du Monde, et sur la corrélative impossibilité de la neutraliser durablement.[54]

50. Camarena-Chevalier (1995: 181-189), cf. *ibid.*: 178-179 (classée sous la rubrique Aa.-Th. 331, la version catalane reproduite est en fait le produit d'une contamination entre Aa.-Th. 331 et Aa.-Th. 332. La mort y est enfermée dans une «*carabasseta*»).

51. Le Roy Ladurie (1980: 234-235), Camarena-Chevalier (1995: 178-179).

52. Le Roy Ladurie (1980: 418-420).

53. *Ibid.*, 420-424.

54. Lévi (1928: 137-163).

Ce conte comporte donc une donnée narrative –absente du type 330– que l'on retrouve dans le roman de Guevara: il y a un pacte positif et une complicité suivie entre le héros et l'entité surnaturelle, laquelle joue un rôle essentiel dans la formation et la carrière de son protégé et entretient avec lui une affinité qui prend la forme d'un lien de parenté spirituelle. La ressemblance avec la fiction guévarienne est donc plus nette que dans le cas des contes religieux avec «démon reconnaissant» signalés plus haut, qui se contentaient d'évoquer un échange ponctuel de services, sans lendemains, entre héros et démon.

Le motif du génie dans la bouteille reste cependant circonstanciel et occasionnel dans le conte de la Mort Parrain: il n'est pas lié au pacte principal, fondateur de complicité, lequel intervient au tout début du conte. Bien au contraire il est l'expression de l'antagonisme latent qui finalement se manifeste entre les deux personnages. La libération de la Mort embouteillée, qui s'opère contre la volonté de son filleul, et à ses dépens, n'a donc pas du tout la même signification ni la même portée que dans le roman espagnol, où c'est précisément cette libération, voulue par le héros (à la demande du reclus), qui fonde le pacte de partenariat qui l'unira durablement au démon.

4. Qu'en est-il par contre du conte-type Aa.-Th. 331 («*The Spirit in the Bottle*»)?

Cette fois le motif du démon embouteillé y est bien central, et il est directement lié au pacte. Qui plus est ce conte-type partage avec le roman (et avec la version de Quevedo) un trait important: la réclusion du génie n'est nullement imputable au héros. Celui-ci tombe par hasard, comme Cleofás, sur la bouteille où le démon est emprisonné, dont il le libère en échange d'une promesse de services ou de quelque objet magique qui lui permettra d'améliorer sa condition, voire de faire carrière comme médecin ou magicien.[55]

Le conte des frères Grimm (n.° 99, «*L'Esprit dans la Bouteille*»)[56] et l'un des récits les plus célèbres des *1.001 Nuits*, le *Conte du pêcheur et du démon*,[57] fournissent, malgré leurs divergences, la forme canonique du thème, dont l'ancienneté et l'enracinement dans la légende salomonienne et dans les anciennes représentations magiques dont il a été question plus haut ne font guère de doute.[58]

55. Thompson (1946: 47), Horálek (1987: c. 922-928), Bolte-Polivka (1913-1932, t. II: 414-422) Clouston (1887, t. I: 381-397).

56. Grimm (1967: 577-583).

57. *Les Mille et Une Nuits* (1991: 69-118, Nuits 3 à 9). Sur ce conte voir Pinault (1992: 30-81).

58. Voir Bonner (1937: 1-8).

On peut toutefois se demander si, sous sa forme complète, ce conte s'est vraiment enraciné dans la tradition folklorique.[59] Il apparaît surtout –outre les versions littéraires (ou influencées d'une manière ou d'une autre par la tradition écrite) citées ci-dessus– dans des légendes «semi savantes» relatives à la carrière de tel ou tel magicien notoire (Paracelse, Virgile, etc.), dont on raconte volontiers qu'il a obtenu son savoir et ses pouvoirs d'un démon trouvé au fond d'un réceptacle hermétiquement clos: pour obtenir sa libération celui-ci doit promettre à son bienfaiteur de le faire entrer en possession d'un grimoire ou de quelque objet magique qui lui permettra d'asseoir sa réputation de maître en sciences occultes.[60] Ces récits n'apparaissent d'ailleurs souvent, dans les traditions orales, que sous la forme d'une référence allusive à la croyance aux esprits et démons familiers et au matériel employé par les magiciens dans leurs pratiques.[61]

Le fait que les héros de ces contes (ou légendes) soient souvent présentés comme des *étudiants* et que l'aide magique ait dans ce cas pour fonction première de contribuer à leurs études et à la subséquente carrière «universitaire» (notamment médicale, ce qui montre la solidarité relative de ce type avec celui de la Mort Parrain) ainsi rendue possible, permet de supposer que nous tenons là, sinon la source, du moins le parallèle folklorique le plus net de l'argument du *Diablo Cojuelo*: Cleofás est un étudiant d'Alcalá et à la fin du roman, lorsque le diable boiteux est tombé entre les griffes des sbires de l'enfer, Vélez précise qu'il reprendra ses études.

Il y a lieu de penser que ce trait ne s'est imposé qu'assez tardivement –probablement au Moyen Age et en Occident– comme élément majeur des récits issus de la tradition salomonienne: dans les versions anciennes et orientales (ou d'origine judéo-musulmane) de la légende-type concernant les génies embouteillés, ce sont des soldats,[62] ou des pêcheurs,[63] voire un autre démon,[64] qui libèrent l'esprit reclus. Ce n'est, semble-t-il, que lorsque –dans le monde chrétien– les promoteurs de la culture écrite ont été fortement suspectés de magie, du moins dans les représentations populaires,[65] qu'a pu se développer l'idée que

59. Thompson (1946: 47).

60. Horálek (1987: c. 923-924). Voir la légende médiévale de Virgile et la Montagne d'Aimant: Lecouteux (2000: 174-175).

61. Merrifield (1955: 195-207).

62. Voir le texte gnostique mentionné plus haut: Mahé (1996: 141-143).

63. Voir le conte des *1.001 Nuits* et le conte de la Ville d'Airain.

64. Voir la *Virgilii Cordubensis Philosophia*.

65. Bonney (1971: 85-98), Chevalier (1982: 5-6). Le type comique de l'étudiant «*llovista*», qui fait croire qu'il dispose d'un livre magique (cf. le thème de *La Cueva de Salamanca*), a son

pour réussir dans les études il faut avoir quelque accointance avec le Diable et que dans tout «écolier» sommeille un magicien.[66]

Ces ressemblances ne doivent pas cacher qu'il reste toutefois deux différences de taille entre le type Aa.-Th. 331 et l'argument du roman espagnol.

D'une part, dans le conte –et dans les légendes de magiciens relevant du même cycle– un fort élément *d'antagonisme* entre le héros et le démon ne cesse de grever leurs relations tout au long du récit: le démon, une fois extrait de la bouteille, menace généralement son bienfaiteur de mort –le conte des frères Grimm et celui des *1.001 Nuits* convergent sur ce point– et ce dernier doit recourir à une ruse psychologique (feindre de mettre en doute le pouvoir magique du génie et le mettre au défi de le démontrer en réduisant à nouveau sa taille et en réintégrant l'intérieur de la bouteille) pour neutraliser cette menace. C'est ensuite par la force des serments les plus sacrés et contraignants qu'il oblige l'antagoniste, définitivement libéré, à se transformer en auxiliaire.[67]

D'autre part ce pacte n'est le plus souvent que *ponctuel*: le génie libéré remet à son sauveur l'objet magique qui lui permettra de prospérer, ou lui révèle un secret dont la connaissance l'aidera à échapper à son humble sort: une fois opéré cet échange de bons procédés leurs relations en restent là.

On a vu que chez Guevara, au contraire, aucun antagonisme ne vient entacher les relations entre Cleofás et le diable boiteux: aucune menace ne les oppose, aucune contrainte ne les lie contre leur gré. Chacun œuvre pour la liberté de l'autre et aucun des deux n'apparaît comme dépendant de l'autre: le pacte de réciprocité qui les associe repose sans ambiguïté ni artifice sur la reconnaissance et l'amitié. Enfin ce pacte ne s'épuise pas dans la dévolution ponctuelle d'un rendu pour un donné, mais inaugure une complicité suivie qui présidera à une série d'aventures communes, dont on a vu qu'elles correspondent pour Cleofás à une sorte de cursus initiatique. Là encore donc, le roman semble dévier de la ligne programmée par la tradition folklorique.

équivalent «mythologique» dans le folklore portugais sous la forme de l'«*Escolar das nuvens*», qui rejoint la légende de la «*redoma*» du Marquis de Villena réélaborée par Quevedo: Pedroso (1988: 295-302, «O *Secular das Nuvens*»).

66. Delpech (1991: 155-177), id. (1998: 23-46). Voir également Diaz G. Viana (2004: 315-330).

67. De même, dans les cas où le thème du démon embouteillé-libéré est intégré dans des légendes de magicien, c'est le plus souvent moyennant une contrainte –physique ou magique– que le «libérateur» oblige le démon à devenir son auxiliaire, en fait son serviteur. Parfois l'apprenti magicien, une fois obtenu du génie (en échange de sa libération) le renseignement ou l'objet qu'il convoite, s'arrange, moyennant la ruse indiquée plus haut, pour que celui-ci retourne dans la bouteille, qui est aussitôt hermétiquement et définitivement refermée. On retombe donc sur le schéma du «diable dupé» et sur des scénarios plus proches du type Aa.-Th. 330 que du type 331.

5. Mais cette «déviation» est-elle, encore une fois, le simple fruit de la fantaisie de l'auteur? Ne procède-t-elle pas plutôt du croisement qu'il a choisi d'opérer entre plusieurs «sources» folkloriques plutôt que d'en suivre et démarquer une seule?

A vrai dire le principe de surimpression et de surdétermination des sources appliqué par Vélez était déjà programmé par le répertoire narratif et thématique mobilisé: on a vu que le motif de la libération du diable embouteillé traverse plusieurs types de contes et y revêt des portées, des significations multiples, parfois contradictoires. Plus que comme élément d'une syntagmatique narrative il apparaît comme la clé donnant accès à un réseau de représentations enchevêtrées où se recoupent contes, légendes, croyances et pratiques magiques, dont il est le commun dénominateur.

C'est, on l'a vu, par le rôle essentiel qu'il attribue à ce motif que le récit de Guevara se rapproche des trois types de conte –Aa.-Th. 330 à 332– mentionnés plus haut. C'est par la manière dont il le traite qu'il diverge tour à tour, dans chaque cas pour des raisons différentes des deux autres, de ces contes auxquels il fait pourtant écho.

Sa spécificité –a-t-on noté– consiste à associer le dit motif à un *pacte de réciprocité* librement consenti par les deux protagonistes, et posé comme fondateur d'une *carrière commune* durablement et honnêtement partagée par l'étudiant et le démon (lesquels sont rapprochés par leur identique condition de parias et de persécutés): les seules dissymétries affectant leurs trajectoires respectives résident dans l'échec final du démon, opposé à la réussite de son partenaire humain, et dans le fait que ce dernier joue le rôle de celui qui reçoit l'initiation tandis que le démon est celui qui dirige et agence le processus initiatique.

5. LE CYCLE DE BELFAGOR

1. Or il est un type de conte, fondé pour l'essentiel sur le même type de partenariat complice entre protagonistes hétérogènes et complémentaires (toujours un homme et un démon concluant un pacte), dont les versions ibériques s'appuient précisément sur le motif de la libération d'un démon embouteillé. Il s'agit du *type Aa.-Th. 1164 D* («*The Demon and the Man join Forces*»).[68] Bien

68. Aarne-Thompson (1973: 367). Ce type de conte fait partie d'un ensemble narratif plus large, que l'on appellera le «cycle de *Belfagor*» (voir Axon, 1902, et Moser-Rath, 1979) qui comprend également Aa.-Th. 1164, «*The Evil Woman Thrown into the Pit*», Aa.-Th. 1164 A, «*Devil*

que nous ne disposions pas de texte attestant formellement et directement que ce type de récit circulait dans l'Espagne du Siècle d'Or, il y a lieu de se demander, en s'appuyant sur une analyse comparative, si le roman de Guevara n'est pas, entre autres, tributaire d'une tradition narrative de ce genre.

Prenons, comme terme de référence pour la comparaison, la plus connue des versions ibériques de ce récit-type, à savoir le conte, présumé andalou, de «*La Suegra del Diablo*» publié, sous une forme à vrai dire assez «littéraire» et sans doute recomposée synthétiquement à partir de plusieurs versions orales, par Fernán Caballero dans ses *Cuentos y poesías populares andaluzas*.[69]

On sait qu'il y est d'abord question des mésaventures matrimoniales du diable: ayant pris la forme d'un homme élégant, il a fait la conquête et obtenu la main de Pánfila, fille d'une mégère surnommée «*La tía Holofernes*» (laquelle avait imprudemment voué au démon sa paresseuse héritière); mais, bientôt reconnu par sa terrible belle-mère, il tombe dans le piège qu'elle lui tend, qui consiste à le faire enfermer hermétiquement avec Pánfila dans la chambre nuptiale, puis à l'obliger à réduire sa taille et s'échapper par le trou de la serrure pour éviter l'aspersion d'eau bénite que, dûment instruite, Pánfila lui inflige. Il est alors recueilli et emprisonné dans une bouteille dont le goulot est appliqué par la *tía Holofernes* contre cette même serrure de l'autre côté de la porte. Abandonné au sommet d'une montagne, le démon embouteillé y moisit pendant dix années au cours desquelles règne une sorte d'âge d'or. Découvert cependant un jour par un soldat de passage, il parvient, après un marchandage serré et en échange de promesses financières, à convaincre le soldat de le relâcher, ce que fait ce dernier non sans toutefois le retenir par la queue afin de l'obliger à tenir ses engagements. N'ayant pas d'argent, le démon propose alors un contrat à son nouvel associé: ils vont se rendre à la cour, où le diable entrera dans le corps de la princesse, lui causant d'extrêmes et incurables souffrances; après l'échec de tous les médecins, le soldat se présentera, proposera ses services et le diable obtempérera immédiatement quand il lui ordonnera de sortir de la malheureuse. En échange de cette cure, le soldat recevra du roi une pension équivalant à ce qu'il avait exigé du démon pour sa libération. Tout se passe comme prévu, mais

---

Frightened by Threatening to Bring Mother-in-law» et Aa.-Th. 1862 B, «*The Sham Physician and the Devil in Partnership*». Voir Thompson (1946: 209).

69. Fernán Caballero (1961: 108-113). M. Chevalier (1978: 59), comme Aarne-Thompson (1973), classe le conte dans la catégorie «*Cuentos del Ogro Tonto*». Thompson (1946: 209) préfère le ranger sous la rubrique «*Bad wife*», et Boggs (1930: 51, type 340) dans le sous-groupe «*Supernatural Adversary*» de ses «*Magic Tales*». Les folkloristes ne savent décidément pas quoi faire de ce conte dont la typologie est à revoir...

le soldat, qui a réussi à attraper à nouveau la queue de son complice, lorsqu'il sort du corps de la possédée, prétend l'obliger à renouveler l'opération avec une autre princesse, dans le royaume de Naples, afin de multiplier ses bénéfices. Le roi de Naples consent à lui laisser effectuer l'exorcisme mais lui promet la mort en cas d'échec. Ayant surpris l'énonciation de cette clause, le démon la met à profit, dans l'espoir de se débarrasser définitivement de son intraitable associé: il s'incruste donc dans le corps de la nouvelle princesse et refuse d'obéir au commandement du prétendu exorciste, qui ne tarde pas à voir se dresser l'échafaud... Le soldat va cependant s'en tirer astucieusement et réussir à expulser son obstiné compère: se souvenant que celui-ci avait fait allusion aux tourments que lui avait infligés la «*tía Holfernes*», il fait sonner toutes les cloches de la ville (prétendant sans doute que l'exorcisme l'exige) et, quand le démon s'inquiète des raisons de ce vacarme, il lui dit que c'est pour annoncer l'arrivée de sa belle-mère qu'il a fait mander. Au seul nom de la redoutable harpie, le démon quitte le corps de la princesse et s'enfuit précipitamment...

D'autres versions, plus nettement folkloriques, de cette histoire complexe figurent dans quelques-unes des collections classiques de contes traditionnels péninsulaires (sont notamment connues des versions asturiennes et catalane):[70] des enquêtes futures enrichiront peut-être le corpus, mais il semble d'ores et déjà que c'est précisément la séquence de l'embouteillement et de la libération du démon qui constitue le dénominateur commun et la spécificité des versions ibériques (dont le héros est tantôt un soldat,[71] tantôt un berger,[72] ou un jeune

70. Cabal (1987: 116-121, «*La suegra del diablo*»), Llano Roza de Ampudia (1993: 143-145, n.° 25, «*Catalina y el diablo*»), Suárez López (2003: 133-134, n.° 108, «*Una mujer peor que el diablo*»), Amades (1982: 726-729, n.° 220, «La sogra del diable»). Le conte flamand cité par I. Levi (1928: 159), où le diable est enfermé dans une bouteille par la femme d'un paysan (lequel a imprudemment conclu un pacte avec lui) au moment où, pour échapper à l'aspersion d'eau bénite, il s'efforce de sortir de la chambre close par le trou des latrines, est peut-être d'origine espagnole, voire judéo-espagnole: le motif de la femme qui grâce à une ruse, sauve son mari, que menace d'emporter le diable avec lequel il a souscrit un pacte, est au centre du conte «morisque» cité plus haut (Bauer Landauer, 1923, Morcillo Pérez, 1997) où, comme on l'a vu, apparaît, dans un rôle secondaire, le *diablo cojuelo* (le début de ce conte est d'ailleurs identique à celui d'une des versions asturiennes de Aa.–Th. 1164 D, celle qu'a recueillie Llano Roza de Ampudia, 1993: pour se débarrasser d'eux la femme impose aux démons des tâches impossibles); la suite du conte flamand est analogue à celle de «*La Suegra del diablo*» (la bouteille abandonnée dans la montagne, la libération par un passant –en l'occurrence un meunier– et la subséquente complicité du démon et de son libérateur dans une série de profitables escroqueries). Enfin le motif du diable dans les latrines fait directement écho aux affinités scatologiques attribuées à Belphegor dans la démonologie juive (voir Spronk, 1995: 279-281, «Baal of Peor», Collin de Plancy, 1963: 55).

71. Versions Cabal et Fernán Caballero.

72. Version Amades.

garçon pauvre qui veut devenir prêtre ou médecin et a besoin d'une aide financière pour payer ses études).[73]

Dans la plupart des autres configurations narratives relevant du même cycle la séquence initiale implique bien une forme quelconque d'association entre le démon et une femme (avec laquelle –premier sous-groupe– il se trouve obligé de cohabiter au fond d'un puits,[74] ou avec laquelle –second sous-groupe– il s'est marié après avoir adopté apparence humaine),[75] mais ce couplage, que le tempérament acariâtre ou cupide de la femme rend vite insupportable pour le démon, est interrompu lorsque ce dernier est extirpé du puits ou décide de prendre le large et d'abandonner son épouse pour aller se livrer, de concert avec un compère humain, à l'embrouille des pseudo-exorcismes. Dans ces derniers cas la complicité du démon avec l'homme peut être fondée sur la reconnaissance que lui inspire le fait que ce dernier l'ait sorti du puits (on voit ici comment le motif du démon embouteillé a pu être attiré dans l'orbite du conte)[76] ou sur quelque autre affinité.

Folkloriques ou littéraires, orientales ou occidentales, la plupart des versions du cycle exposent une mythologie franchement *misogyne* (la femme pire

73. Version Llano Roza de Ampudia (dans cette version le motif du diable embouteillé est éludé: il en est de même dans la version Suárez López, où le protagoniste humain est un étudiant en médecine).

74. Aarne-Thompson (1973: 367, type 1164, «*The Evil Woman Thrown into the Pit*»). Voir Axon (1902: 16-20). Le motif du *démon dans le puits*, qui est plus particulièrement développé dans les versions orientales, est probablement une adaptation de celui du démon dans l'arbre, qui apparaît dans les versions de l'Inde, lesquelles semblent être, vu leur ancienneté, à l'origine de l'ensemble du cycle (voir *Les Contes du Perroquet*, 1984: 141-144, «Le brâhmane et le génie»; cf. Thompson-Roberts, 1960: 131-132, type 1164 D). Dans ce sous-ensemble du cycle *Belfagor* n'intervient pas le thème du diable marié: Chauvin (1892-1922, t. VIII: 152-153, n° 154), Sayce (1900: 374-376), Carnoy-Nicolaidés (1889: 173-177, n.° 12, «Les démons eux-mêmes ont peur des femmes»).

75. Ce sous-ensemble est surtout représenté par les versions littéraires italiennes de la Renaissance et leurs dérivées, la plus connue étant la *favola* de Machiavel, *Belfagor arcidiavolo* (Machiavelli, 1991: 57-66), dont les folkloristes ont emprunté le titre pour désigner l'ensemble du cycle. Voir Axon (1902: 1-15, avec, en appendice, p. 24-32, la version de G. Brevio). Cependant le conte était déjà en large circulation au Moyen-Âge: voir la version de Jehan Le Fèvre (Van Hamel, 1905: t. II, 153-156) ou celle de Hans Sachs (Prato, 1889: 171-176). Les versions espagnoles ici étudiées sont manifestement en relation avec ce sous-ensemble, dont elles partagent le thème caractéristique, celui du diable marié; celui du diable embouteillé puis libéré leur est cependant propre.

76. Dans la version d'Asie Mineure (Carnoy-Nicolaidès, 1889) le paysan qui s'est débarrassé de sa femme en la faisant descendre dans un puits libère ensuite les démons qui y sont enfermés en ôtant la pierre qui en obture l'ouverture: le scénario de la bouteille n'est pas loin...

que le diable), même si certaines d'entre elles mettent aussi en avant une certaine forme de supériorité féminine (la femme plus rusée que le diable), dont le protagoniste humain s'inspire et tire indirectement parti lorsqu'il s'agit, *in fine*, de se débarrasser de son ex-complice en annonçant le prétendu retour de la mégère.[77]

La plupart des versions, quel que soit le sous-groupe dont elles relèvent, partagent enfin la séquence centrale du *pacte de partenariat* conclu par l'homme et le démon et développent l'escroquerie des pseudo-exorcismes qu'ils mettent en œuvre en toute complicité.

Cette complicité n'efface pas toutefois l'*antagonisme* plus ou moins latent, qui subsiste dans la plupart des versions, entre les deux partenaires: on a vu que l'homme prend généralement soin d'exercer une persistante *contrainte* sur le démon pour le forcer à respecter le pacte, voire à en proroger les termes, contre son gré, et que ce dernier n'hésite pas à mettre en danger la vie de son partenaire lorsqu'il trouve l'occasion de s'en débarrasser en refusant de continuer à jouer le jeu.[78]

2. Considérées dans leur rapport global à l'ensemble du cycle de Belfagor, les versions espagnoles de Aa.-Th. 1164 D se situent donc clairement dans la ligne du sous-groupe caractérisé par le *thème du diable marié* victime de sa femme (ou de sa belle-mère).

Ce thème déjà présent dans les formes occidentales, médiévales et renaissantes, du type, est en revanche absent des versions orientales anciennes et modernes, où c'est généralement par l'épouse de son futur compère humain que le démon est tourmenté (dans l'arbre ou dans le puits).

Il y a lieu de penser que c'est dans les versions juives du cycle que s'est imposé ce «diable marié» et que s'est configuré le sous-ensemble narratif cor-

77. Aa.-Th. 1164 A («*Devil Frightened by Threatening to Bring Mother-in-law*»): plus que d'un type de conte à part entière, il s'agit en fait d'une séquence commune à presque toutes les formes du cycle (versions anciennes et modernes, occidentales et orientales, folkloriques et littéraires, confondues), dont elle constitue l'*agudeza* finale.

78. Il faut remarquer que, dans les traditions orales judéo-espagnoles, le type Aa.-Th. 1164 D est intimement mêlé avec le type Aa.-Th. 332, «*La Mort Parrain*»: les figures du démon et de la Mort tendent donc à s'y superposer (voir Haboucha, 1992: 59-62 et 520-522; cf. Hanauer, 1907: 130-132). Le fait que dans certaines versions espagnoles de Aa.-Th. 1164 D le héros soit, comme on l'a vu, un étudiant (séminariste ou étudiant en médecine) est sans doute à mettre en rapport avec ces formes composites (qui ont pu influencer aussi les versions du type Aa.-Th. 331, «*The Spirit in the Bottle*», où, comme c'est le cas dans la version Grimm n.° 99, le héros n'est pas un magicien mais un étudiant, que l'auxiliaire surnaturel aidera à finir ses études).

respondant: on sait en effet que, dans la ligne des fictions du *Livre d'Hénoch*, le thème de l'association des esprits et des femmes a traversé tout un secteur de l'angélologie et de la démonologie juives[79] et que, mêlé à un thème mythique indo-iranien, il s'est transmis à l'angélologie musulmane[80] et se retrouve, sous sa forme islamique, jusque dans la littérature *aljamiada* espagnole.[81] De cet ensemble de traditions il ressort que les êtres surnaturels, anges et/ou démons, n'ont guère intérêt à s'associer aux filles des hommes, qui ne leur attirent que des désagréments...

On a vu par ailleurs que la particularité des versions espagnoles du type 1164 D consiste à lier ce thème du *diable marié* à celui du *démon embouteillé* et à imputer à son épouse (ou belle-mère) la mise en œuvre de la dite incarcération. Ce dernier motif procédant manifestement, directement ou non, de la légende salomonienne (le changement de sexe du personnage qui opère l'embouteillement étant probablement une conséquence de la contamination avec le type du diable marié),[82] l'hypothèse formulée ci-dessus de l'origine juive de nos versions ibériques me paraît s'imposer.[83]

3. Elle est d'ailleurs d'autant plus vraisemblable que toute la séquence des escroqueries au pseudo exorcisme, qui structure la seconde partie du conte, est rigoureusement parallèle à *une légende talmudique*, bien caractéristique du rapport semi agonistique-semi amical entre les docteurs juifs et les démons que se plaisent à imaginer les traditions rabbiniques: celle de *Ben Thymelion*.[84]

79. Delpech (2004: 125), Delcor (1979: 263-313), Heller (1910: 202-212).

80. Menasce (1947: 10-18). Il s'agit de la légende de Hârût et Mârût.

81. Corriente Córdoba (1990: 252-256).

82. Il faut également tenir compte d'une manifeste interférence avec les récits relatifs à la «fille maline» (dont l'astuce met en déroute tous les antagonistes, naturels ou surnaturels), qui relèvent d'un autre cycle folklorique, et noter qu'en Afrique du Nord c'est au personnage traditionnel de la «*Settout*» (la «sexagénaire»: une vieille femme extrêmement rusée, qui est aussi présentée souvent comme une sorcière) qu'est imputée la mise en bouteille de «Satan»: Desparmet (1913: 482, 488-489) et idem (1932: 66). Nous tenons là manifestement le prototype de «*la tía Holofernes*» et des autres belles-mères du diable marié, chez qui le thème de l'épouse acariâtre et insupportable (cf. sous-groupe oriental du «démon dans le puits» et versions littéraires du cycle *Belfagor*) est finalement absorbé par celui de la femme rusée qui parvient à neutraliser le Malin.

83. Il faudrait examiner de près l'ensemble des versions juives et judéo-espagnoles de Aa.-Th. 1164 D, ce qu'il n'y a pas lieu de faire ici: voir Haboucha (1992: 520-522) et Schwarzbaum (1968: 108-111).

84. Lévi (1884: 200-202), idem (1885: 66-73), Halévy (1885: 60-65), Bacher (1897: 285-287), Rappoport (1995: XXXVII-XL). La légende est rapportée dans le *Talmud de Babylone* (Traité *Me'liah* 17 b).

On sait qu'il y est question de l'aide apportée à Rabbi Simeon b. Iohaï par un démon nommé Ben Thymelion, qu'il rencontre sur son chemin alors qu'il se rend à Rome pour obtenir de l'Empereur la suppression d'un édit vexatoire pour les Juifs. Le démon, qui a conclu à cet effet un pacte avec le rabbin, entre dans le corps de la fille de l'Empereur et n'en sortira que sur l'ordre de Rabbi Simeon, lequel obtiendra du souverain, en échange de cet exorcisme, la faveur qu'il brigue pour son peuple.[85]

L'examen des formes adoptées ultérieurement par cette légende dans le folklore rabbinique est particulièrement révélateur:[86] on constate en effet que dans certaines versions le récit talmudique y devient le conte Aa.-Th. 1164 D (l'édifiante aventure de Siméon laissant la place aux péripéties de l'escroquerie du pseudo-exorcisme),[87] et surtout on remarque que Ben Thymélion y est remplacé par le démon *Asmodée*, détail capital dont il faudra tenir compte lorsque sera posé le problème –que j'aborderai ailleurs– de l'identification de ce démon et du diable boiteux.

Il faut enfin noter que, dans au moins une de ces versions «folklorisées» de la légende,[88] le démon est supposé *marié* (à Lilith) et que, comme le juif auquel il rend service (il le sauve en effet du suicide) avant de devenir son complice, il est tyrannisé par son épouse: cette commune infortune conjugale sera d'ailleurs la base de leur association. Le diable étant également marié (à une mégère) dans plusieurs versions judéo-espagnoles du type mixte Aa.-Th. 1164 D –Aa.-Th. 332,[89] il est à présumer que c'est dans ce creuset culturel juif que s'est forgé le sous-ensemble ibérique du cycle *Belfagor* dont je me suis efforcé dans les pages précédentes de cerner et expliquer la spécificité.

85. Noter que si le motif de la libération du démon embouteillé ne figure pas dans cette légende on en retrouve cependant une forme indirecte et atténuée dans l'épisode final, où le démon brise tous les vases de verre du palais au moment où il sort du corps de la princesse (dans la version chrétienne –légende de Saint Bartholomée –il brise l'idole où le saint l'a confiné lorsqu'il est sommé d'en sortir: I. Lévi, 1884, p. 201).

86. Schwartz (1994: 102-106, «*Partnership with Asmodeus*»), Patai (1988: 375-378, «*Ashmodai and R. Shim'on in Rome*»).

87. Schwartz (1994: 102-106): il s'agit d'une version orale recueillie en Syrie.

88. *Ibid.* p. 103 («*I am Asmodeus, king of the demons, and I often find myself in situations similar to yours. My wife, Lilith, is very troublesome...*»).

89. Haboucha (1992: 59-62). Cf. Hanauer (1907: 130-132).

6. D'UN DÉMON L'AUTRE: UN CONTE, UN ROMAN

On peut maintenant évaluer, à la lumière du dossier folklorique qui vient d'être évoqué, ce qu'il y a de commun –au-delà des évidentes différences de sens et de perspective narrative– entre le scénario global du roman de Guevara et les versions ibériques orales du cycle de *Belfagor* (ou, si l'on préfère, du type 1164 D, auquel se conforment les versions recueillies jusqu'à présent en Espagne): quoique la relation entre les deux protagonistes ne soit pas la même, puisqu'il n'y a, dans le roman espagnol, aucune trace d'antagonisme entre Cleofás et le diable boiteux,[90] on ne peut manquer d'être frappé par l'*homologie structurale* des scénarios selon lesquels, dans un cas comme dans l'autre, s'articulent leurs communes aventures.

Roman et contes combinent *l'épisode-clé de la libération par un homme d'un démon embouteillé* –à l'occasion de laquelle se conclut *un pacte*– et le récit de la subséquente *mise en œuvre des stratagèmes ourdis en collaboration par les deux complices*, afin d'échapper à leurs ennemis (roman), ou d'exploiter la crédulité des puissants et leur soutirer de l'argent (contes).

Quoique le roman ne reprenne pas le canevas des possessions et des exorcismes convenu à l'avance et instaure entre les deux protagonistes une relation initiatique étrangère au conte, ses analogies avec ce dernier sont nombreuses. Elles peuvent être schématiquement énumérées et résumées ainsi:

1 – Roman: Le protagoniste humain, «*el pobre licenciado*», est un étudiant (obligé d'interrompre ses études pour échapper aux entreprises d'une femme qui veut le contraindre au mariage)

– Contes: Le héros est un soldat, ou un berger; dans deux des versions recensées[91] c'est un étudiant (ou un séminariste) pauvre qui a besoin d'argent pour mener à bien ses études.

90. Remarquer toutefois qu'en établissant entre l'étudiant et le démon une vraie relation d'amitié, dépourvue de l'antagonisme (d'abord plus ou moins sous-jacent puis finalement explicite) qui les oppose dans le conte, Guevara revient curieusement aux sources juives de la légende: dans la version talmudique, Ben Thymélion offre ses services à Siméon sans contrepartie intéressée et sans ultérieure manifestation d'hostilité. Etrangère à la mentalité chrétienne, cette complicité positive entre homme et démon est le sceau d'un certain judaïsme rabbinique bien représenté dans le Talmud: voir à ce sujet les remarques éclairantes de J. Halévy (1885: 61-64) à propos des démons gais et secourables. Le type hétérodoxe évoqué plus haut (*supra* nn. 28, 29 et 30) du diable reconnaissant comme auxiliaire magique dans certains contes est certainement à mettre en rapport avec cet héritage judaïsant. Le *diablo cojuelo* est manifestement un cousin éloigné de Ben Thymélion.

91. Llano Roza de Ampudia (1993), Suárez López (2003).

2 – Roman: Le protagoniste surnaturel est un démon maintenu prisonnier dans une bouteille par un astrologue madrilène. Il a été et sera à nouveau en butte à l'hostilité des autres démons, qui l'ont expulsé de l'enfer et le pourchasseront après sa libération.

– Contes: Le démon a été enfermé dans une bouteille par sa belle-mère. La suite de ses aventures est dominée par la crainte de retomber entre les griffes de la mégère.

3 – Roman: Pacte explicite stipulant, à l'initiative du démon, une aide réciproque (l'étudiant a rencontré par hasard le démon alors qu'en rupture de ban il fuyait la milice en escaladant les toits).

– Contes: Pacte explicite et conditionnel dont les termes, suggérés par le démon, prévoient une collaboration des partenaires en vue de mener à bien une entreprise profitable à tous deux (leur rencontre a lieu alors que l'homme est en déplacement et tombe par hasard sur la bouteille où est reclus le démon).

4 – Roman: Le démon et l'étudiant voyagent ensemble, s'efforcent d'échapper à leurs poursuivants respectifs et jouent incognito un certain nombre de tours à divers personnages qu'ils rencontrent sur leur chemin. Le démon met son pouvoir magique au service de l'étudiant, tous deux adoptant occasionnellement des identités d'emprunt.

– Contes: Le démon et son libérateur vont à la Cour (puis dans un autre royaume) escroquer le roi –ou quelque autre richard–, le démon recourant à ses pouvoirs surnaturels pour permettre à son compagnon de se faire passer pour exorciste.

5 – Roman: Le diable sème la zizanie entre plusieurs des personnes qu'il rencontre, suscitant en elles une pulsion belliqueuse qui aboutit à d'énormes bagarres. A la fin du roman il entre dans le corps d'un *escribano* (pour éviter d'être capturé par les sbires infernaux) en profitant d'un *baillement* de ce dernier.[92]

– Contes: Le démon entre dans le corps d'une ou plusieurs jeune(s) fille(s) qu'il met dans un état de frénésie.[93] Il est spécifié, dans au moins deux

92. «[...] *venía un escribano del número bostezando y metiósele el Cojuelo por la boca* [...]» (Vélez de Guevara, 1999: 128).

93. Comparer les manifestations de cette possession (Amades, 1982: 728) avec les danses débridées que, dans le roman, le *diablo cojuelo* dit avoir inspiré aux humains (Vélez de Guevara, 1999: 15-16) et avec les manifestations physiques de l'inquiétude érotique qui lui est imputée par les *conjuros*.

versions qu'il profite d'un *baillement* de sa victime pour la posséder.[94] Bien qu'il s'agisse là d'un motif mineur, sa singularité même et sa rareté rendent d'autant plus significative la coïncidence de ses occurrences, dans le roman d'une part, dans les contes qui lui sont ici comparés d'autre part. Notons au passage que quoique beaucoup moins important dans le roman que dans les contes, le thème de la possession diabolique y est cependant bien présent, notamment lorsque le diable boiteux fait allusion au pouvoir d'exorciser les démons que, seuls parmi les souverains de la chrétienté, détiennent les rois d'Espagne.[95]

6 – Roman: Le diable boiteux, finalement obligé de sortir du corps de l'*escribano* (que les sbires infernaux emmènent en enfer et forcent à vomir), est capturé par ses poursuivants et définitivement séparé de Cleofás.

– Contes: le démon est contraint, moyennant une ruse (l'annonce de l'arrivée prétendue de sa belle-mère), de sortir du corps de la dernière des princesses qu'il a possédées, dans lequel il comptait bien se retrancher durablement. Définitivement mis en déroute et séparé de son ex-complice, il ne lui reste plus qu'à retourner en enfer...

7 – Roman: La disjonction finale entre les deux protagonistes se solde par un échec du démon, qui retombe sous la coupe de sa hiérarchie, et un triomphe pour l'étudiant, qui, enrichi de l'expérience du *desengaño*, et débarrassé de la perfide Tomasa, qui finit par convoler ailleurs et envisage de s'expatrier, va pouvoir terminer ses études (et peut-être entamer une éventuelle carrière littéraire, si l'on en juge par son succès devant l'Académie de Séville).

– Contes: Echec final du démon; malgré la dissolution du consortium, le héros humain tire en définitive profit de l'opération (selon les versions il fait fortune,[96] devient prêtre,[97] épouse la princesse,[98] etc.).

94. «[...] *el diable es posà dintre del cos de la princesa al moment de fer un badall...*» (Amades, 1982: 728); «*llegó el demonio, esperó a que bostezara, y en cuanto bostezó, ¡paf! allá fué*» (Cabal, 1987: 119). Sur les démons qui entrent sous forme de mouches dans les corps de ceux qu'ils veulent posséder alors qu'ils ouvrent la bouche pour manger voir Tausiet (2002: 205-206): réminiscences d'anciens *exempla* sur la *gula* (et sur l'*acedia* en ce qui concerne les bailleurs)?

95. Vélez de Guevara (1999: 58 et n. pp. 235-236). Comme d'habitude il s'agit ici de dénigrer comparativement les rois étrangers. Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer à ce propos que la parution du *Diablo Cojuelo* (1641) a lieu au moment où bat son plein l'épidémie de possession démoniaque féminine de la région de Jaca (1636-1642). Sur les polémiques qu'elle a suscitées voir le travail à paraître de M. Tausiet. Il est probable qu'à cette occasion les contes et légendes dont il est ici question, et dont il me semble que Guevara s'est inspiré, ont été particulièrement réactivés.

96. Cabal (1987: 121).

97. Llano Roza de Ampudia (1993: 145).

98. Amades (1982: 729).

D'autres analogies, plus générales ou plus indirectes, pourraient être relevées entre la fiction élaborée par Vélez et les versions ibériques du conte Aa.-Th. 1164 D: dans un cas comme dans l'autre le récit relève d'un genre mixte, mi-merveilleux mi-facétieux (les procédés magiques et les simples entourloupes s'y complètent sans solution de continuité) et un même esprit libertaire, antihiérarchique, semble animer les protagonistes.

Deux thèmes toutefois n'apparaissent que dans le roman: le fameux pouvoir panoptique du diable boiteux, qui, comme on sait, peut voir et faire voir à travers les toits et les murs des habitations, et la poursuite acharnée dont fait l'objet l'étudiant d'Alcalá de la part de la perfide Tomasa.

Il est cependant notoire que cette persécution féminine et la misogynie implicite qui sous-tend ce scénario sont bien présentes aussi dans le conte, et y jouent même un rôle essentiel, quoique la victime persécutée et gynophobe y soit le démon, non le protagoniste humain: l'impossible Tomasa de Vélez pourrait bien n'être qu'une transposition sur le plan érotique de l'infernale mégère redoutée –à juste titre– par le démon du conte.[99]

Quant au don de double vision, s'il n'est pas en jeu dans le récit folklorique, où le démon n'exerce d'autre pouvoir surnaturel que celui de la possession, on sait qu'il est par contre au centre du conte-type Aa.-Th. 332, «La Mort Parrain», dont le héros devient un médecin célèbre grâce au pouvoir que lui a octroyé la Mort de la voir au chevet du malade ou au pied de son lit et d'en déduire le juste pronostic: ce conte étant, comme on l'a vu, souvent étroitement mêlé au type 1164 D dans les versions juives et judéo-espagnoles, il n'est pas exclu que Guevara ait eu, sous l'influence du cycle en question, l'idée d'ajouter, sous une forme transposée, ce don (qui renforce la perspective visuelle panoptique inscrite dans la tradition ménippéenne) à la panoplie magique de ses deux héros.

Un dernier élément me semble enfin venir compléter et confirmer d'une façon décisive la comparaison ici esquissée: dans la version sicilienne du type 1164 D recueillie par Pitré, le démon concerné n'est pas anonyme; il n'est autre

99. Inversement il faut remarquer que si le *diablo cojuelo*, contrairement au démon du conte, n'a pas pris femme, le thème du *démon marié* et tourmenté par son épouse n'est pas pour autant absent du roman: on a vu qu'il est évoqué par la *letrilla* burlesque chantée par les aveugles d'Ecija; il y est également fait allusion dans l'épisode de la «*casa de los locos*» (*tranco* III, Vélez de Guevara, 1999: 39) où apparaît «*un demonio casado, que se volvió loco con la condición de su mujer*», lequel semble bien provenir d'une réminiscence du conte... Les épouses des démons sont parfois mentionnées dans les *conjuros*: voir Sánchez Ortega (1988: 187).

que «*Lu Diavulu Zuppiddu*», c'est-à-dire le *diable boiteux!*[100] Bien que cette version ne comporte pas le motif de l'embouteillement, il est néanmoins tout à fait remarquable que ce soit précisément dans une version de ce type de conte, dont on a énuméré les analogies avec le roman de Guevara, que l'on trouve *le seul récit folklorique attribuant au diable boiteux le rôle du personnage principal.*

A moins d'imaginer que les conteurs siciliens aient été influencés par le roman –ce qui semble invraisemblable– on peut légitimement se demander si cette version ne porte pas la trace d'une forme traditionnelle du cycle de *Belfagor* –aujourd'hui oubliée– dans laquelle le protagoniste démoniaque était le *diable boiteux*, et si ce n'est pas cette forme, proprement ibérique, qui a servi de modèle à Guevara: en Italie c'est Belphegor, non le *diablo cojuelo*, qui est le protagoniste des versions canoniques, littéraires, du type.

Certes les versions folkloriques espagnoles du conte Aa.-Th. 1164 D aujourd'hui connues ne mentionnent nullement le démon boiteux: fortement christianisées elles ne nous parlent plus d'*un* démon mais *du* Démon, l'antagoniste par excellence, et, conformément au schéma narratif du cycle *Belfagor* tel qu'il est aujourd'hui connu (c'est-à-dire sous la forme qu'ont contribué à fixer les versions orientales et les versions littéraires du Moyen Age et de la Renaissance), elles ne manquent pas de souligner que, malgré leur provisoire complicité, le démon et le protagoniste humain restent fondamentalement des ennemis.

Le diable boiteux de Guevara reconduit par contre à l'ancienne forme *juive* du cycle, celle dont on a noté l'occurrence dans la légende talmudique de Ben Thymelion et dans ses dérivés folkloriques, où, comme on l'a vu, le démon est un esprit d'un type bien particulier (et individualisé) et n'apparaît pas comme un antagoniste du héros mais comme son fidèle auxiliaire, celui qui l'aidera à sauvegarder les Juifs des rigueurs de l'édit impérial (version talmudique), ou le sauvera du suicide et lui proposera une astucieuse combine qui lui permettra de s'enrichir (versions folkloriques). Il est en effet significatif que, comme dans la version judéo-syrienne de Aa.-Th. 1164 D mentionnée plus haut (Schwartz, 1994: 102-106), où le démon aide le héros humain à échapper à l'emprise de sa

100. Voir *supra* n. 9 et Axon (1902: 16). Sur le *diavolo zoppo* en Italie voir Beccaria (1995: 121-130): il y a été vraisemblablement importé d'Espagne, où son implantation semble beaucoup plus nette. Dans son édition du roman de Guevara (p. LXIV-LXV) R. Valdés note cette rencontre entre le conte sicilien et la fiction élaborée par l'auteur espagnol mais n'en tire pas les conséquences, que seule permet d'entrevoir une analyse typologique et comparative.

mégère d'épouse, le démon du roman espagnol ait pour fonction principale de permettre à Cleofás de se soustraire à la poursuite dont il fait l'objet de la part de Tomasa.

Le démon du conte en question étant *Asmodée*, nous sommes naturellement amenés à formuler l'hypothèse selon laquelle le «diable boiteux» de Guevara n'est peut-être qu'un avatar du célèbre démon du folklore juif. En d'autres termes, Guevara ne se serait pas contenté de s'inspirer en partie du schéma global du type Aa.-Th. 1164 D: il aurait aussi recyclé le personnage principal des versions post-talmudiques de ce conte-type. Le complément logique de ce travail sera donc l'examen systématique (en cours d'élaboration) des relations typologico-démonologiques entre Asmodée et le diable boiteux...

* * *

L'hypothèse que prétendent conforter les pages qui précèdent, selon laquelle Guevara se serait inspiré d'une forme du conte Aa.-Th. 1164 pour construire son *Diablo Cojuelo*, peut sembler fragile pour trois raisons principales:

1. Il n'y a pas d'attestation écrite de la diffusion de ce conte dans l'Espagne du Siècle d'Or. Les versions citées sont toutes bien plus récentes.
2. Guevara ne suit manifestement pas avec fidélité le modèle d'un conte bien déterminé: il contamine et superpose ses éventuelles «sources».
3. N'apparaissent dans son roman que sous une forme marginale ou déplacée deux des thèmes importants du conte en question, à savoir l'antagonisme héros-démon et la possession diabolique.

La série des analogies énumérées plus haut reste néanmoins impressionnante. Quoique hybrides, la fiction guévarienne et la démonologie spécifique (largement «folklorique») qu'elle suppose semblent bien s'appuyer sur un corpus cohérent de thèmes narratifs, de récits et de représentations.

Il est notoire que ce corpus a de profondes racines et de nets corollaires dans la culture juive, voire judéo-espagnole, plus particulièrement dans les traditions orales rabbiniques (où se mêlent des influences diverses, souvent hétérodoxes), dont l'influence s'est fait sentir, entre autres, dans le monde musulman et apparaît détectable jusque dans la littérature *aljamiada* péninsulaire. On comprend pourquoi et on voit comment la diffusion des formes de cet imaginaire est restée souterraine et n'affleure pratiquement pas dans la culture officielle catholique, si ce n'est de façon marginale ou transposée. Mais on est bien obligé de constater qu'elle s'est tout de même opérée.

Sans revenir sur le problématique dossier des éventuelles racines *conversas* de Vélez de Guevara, il faut pourtant s'interroger sur la teneur de sa culture et de l'espace mental que recouvre sa diabolique et libertaire fiction. Et c'est pour constater aussitôt que, comme l'ensemble du cycle folklorique de *Belfagor*, cette fiction est de toutes parts traversée par quelques-uns des thèmes fondamentaux de l'imaginaire post –ou néo– talmudique: dans le dense réseau des fils entrecroisés qui relient le roman et les contes ci-dessus examinés font en effet retour les motifs de la *chute des anges* (et de leur transformation en démons), de leurs *mariages avec les filles des hommes*, des désagréments, pour eux et pour le monde, que ces unions ont déterminés, de *l'inéluctable nécessité du Mal et de la Mort*, qui ne peuvent être durablement neutralisés, de la *libération des démons embouteillés scellés au sceau de Salomon*, du *consortium profitable de ces mêmes démons avec leurs libérateurs*, des *possessions* plus ou moins feintes et de leurs exorcismes convenus, des *licences permises* –au nom de la Loi ou du profit– à l'égard de César, du *pouvoir matriarcal des femmes-diablesses* qu'il faut sans cesse reconjurer... Qu'ils procèdent des livres d'*Hénoch* et de *Tobie*, de la légende salomonienne ou du *Talmud*, ces complexes légendaires se sont imbriqués les uns dans les autres en réciproque concaténation d'image et de pensée.

Vélez semble avoir voulu, en la brassant, recycler une grande partie de cette thématique apparemment confuse mais portée par une tradition continue et une sous-jacente cohérence imaginaire. Ce faisant il a fixé une fois pour toutes, déguisé en bricolage narratif, le protocole d'accord entre le démon et le regard critique sur le monde, entre l'apprentissage du lucide *desengaño* et les errances bancales, biaisées ou décalées, du diable boiteux. Comme Belphegor, ce dernier n'est-il pas d'ailleurs issu de la démonologie juive? N'est-il pas, comme le voudra Lesage, l'avatar masqué d'un démon de plus grande envergure, qui pourrait bien n'être autre qu'Asmodée? Sujette à caution, trop souvent donnée comme acquise, l'identification reste à prouver: on y reviendra donc en temps et lieu.

Bibliographie

AARNE, Antti et Stith THOMPSON (1973): *The types of the folktale. A classification and bibliography*, 3ème ed., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ALBARRACÍN NAVARRO, Joaquina et Juan MARTÍNEZ RUIZ (1987): *Medicina, Farmacopea y Magia en el Misceláneo de Salomón*, Grenade, Universidad de Granada.

AMADES, Joan (1982): *Folklore de Catalunya. Rondallística*, Barcelone, Selecta (2ème ed.).

AXON, William E. A. (1902): «The story of Belfagor in Literature and Foklore», *Transactions of the Royal Society of Literature*, XXIII, pp. 1-32.

BACHER, W. (1897): «La légende de l'exorcisme d'un démon», *Revue des Études Juives*, XXXV, pp. 285-287.

BARRY, Michael (2004): *Problèmes d'approche des Mille et une Nuits et la Problématique du Conte de la Cité d'Airain* (thèse inédite EHESS), Paris.

BAUER LANDAUER, Ignacio (1923): *Relaciones y manuscritos moriscos. (Papeles de mi archivo)*, Madrid, Ed. ibero-africano-americana.

BECCARIA, Gian Luigi (1995): *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Turin, Einaudi.

BELTRÁN, Antonio (1990): *Leyendas aragonesas*, León, Everest.

BERGMAN, Hannah E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia.

BETTELHEIM, Bruno (1971): *Les Blessures symboliques*, trad. fr., Paris, Gallimard.

BJORSON, R. (1977): «Thematic Structure in *El Diablo Cojuelo*», *Hispanófila*, XX (3), pp. 13-19.

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BOLTE, Johannes et Georg POLIVKA (1913-1932): *Anmerkungen zu den Kinder – und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig.

BONNER, Campbell (1937): «The Sibyl and Bottle Imps», in *Quantulacumque* (Melanges K. Lake).

BONNEY, Françoise (1971): «Autour de Jean Gerson. Opinions de théologiens sur les superstitions et la sorcellerie au début du XIVème siècle», *Le Moyen Âge*, XXVI, pp. 85-98.

CABAL, Constantino (1987): *Los cuentos tradicionales asturianos*, Gijón, G. H. ed. (1ère ed.: 1921).

CABALLERO, Fernán (1961): *Cuentos y poesías populares andaluzas*, in *Obras de Fernán Caballero*, t. V, J. M. Castro Calvo éd., Madrid, BAE 140, pp. 108-113.

CAMARENA Julio et Maxime CHEVALIER (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.

— (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos.

CARDAILLAC HERMOSILLA, Yvette (1996): *La magie en Espagne. Morisques et vieux chrétiens aux XVIème et XVIIème siècles*, Zaghouan, Fondation Temimi.

CARNOY, H. et J. NICOLAIDES (1889): *Traditions Populaires de l'Asie Mineure*, Paris, Maisonneuve.

CARO, Rodrigo (1978): *Días geniales o Ludicros*, ed. J. P. Etienvre, Madrid, Espasa Calpe.

CARO BAROJA, Julio (1967): *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Taurus.

CHAUVIN, Victor (1892-1922): *Bibliographie des ouvrages arabes*, Liège.

CHEVALIER, Maxime (1978): «Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIV, pp. 49-65.

— (1982): *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII*, Madrid, EDI. 6.

— (1983): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelone, Crítica.

— (1986): «¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, XXI, pp. 125-136.

— (1999): *Cuento Tradicional, Cultura, Literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanque, Universidad de Salamanca.

— (2002): «Quince cuentos jocosos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVII (2), pp. 121-138.

CLOUSTON, W. A. (1887): *Popular Tales and Fictions*, Londres, Edinburgh.

COLLIN DE PLANCY (1963): *Dictionnaire Infernal*, H. Juin ed., Paris, Club du Libraire.

Les Contes du Perroquet (*Sukasptati*) (1984), trad. fr., Paris, Gallimard.

CORRIENTE CÓRDOBA, Federico (1990): *Relatos píos y profanos del manuscrito aljamiado de Urrea de Jalón*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico.

CROOKE, William (1897): «The Binding of a God: a study of the basis of idolatry», *Folklore*, VIII, pp. 325-355.

DELCOR, Mathias (1979): «Le mythe de la Chute des Anges et de l'origine des Géants comme explication du Mal dans le monde dans l'apocalyptique juive. Histoire des traditions», in *Études Bibliques et Orientales de Religions Comparées*, Leyde, Brill, pp. 263-313.

DELCOURT, Marie (1982): *Héphaïstos ou la Légende du Magicien*, 2ème éd., Paris, Les Belles Lettres.

DELPECH, François (1985): «Système érotique et mythologie folklorique dans les *conjuros amatorios* (XVIème-XVIIème siècles)», in A. Redondo (éd.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIème-XVIIème siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 213-229.

DELPECH, François (1986): «*Como puerca en cenegal*: remarques sur quelques naissances insolites dans les légendes généalogiques ibériques», in *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense-Casa de Velázquez, pp. 343-370.

– (1989): «El cuento de los hijos ingratos y del fingido tesoro (Aa.-Th. 982): raíces míticas, tradiciones folklóricas y contextos culturales», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIV, pp. 37-71.

– (1991): «L'Ecolier Diabolique: aspects ibériques d'un mythe européen», in J. L. Guereña, E. M. Fell et J. R. Aymes (éds.), *L'Université en Espagne et en Amérique Latine du Moyen-Âge à nos jours*», Tours, Publications de l'Université de Tours, pp. 155-177.

– (1996): «*Camino del infierno tanto anda el cojo como el viento*. Monosandalisme et magie d'amour», in A. Molinié-Bertrand et J. P. Duviols (éds.), *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, Paris, PUF, pp. 175-191.

– (1998): «Grimoires et savoirs souterrains. Eléments pour une archéo-mythologie du livre magique», in *Le Pouvoir des livres à la Renaissance*, D. de Courcelles (éd.), Paris, École des Chartes.

– (1999): «Légendes généalogiques et mythologie porcine. Aspects du dossier ibérique», in Ph. Walter (éd.), *Mythologies du Porc*, Grenoble, J. Millon, pp. 239-283.

– (2004): «En torno al Diablo Cojuelo: demonología y folklore», in M. Tausiet et J. Amelang (éds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Madrid, M. Pons, pp. 99-131.

DESPARMET, J. (1913): «La Femme pire que le Diable», *Revue des Traditions Populaires*, XXVIII (11), pp. 481-490.

– (1932): *Le Mal Magique*, Alger-Paris.

DÍAZ G. VIANA, Luis (2004): «Escuelas de magia en la España Barroca: los diablos en la Universidad», in *Siglos Dorados* (Mélanges A. Redondo), t. I, Madrid, Castalia, 315-330.

DUVERNAY, Jacqueline (1984): «*Tous sauf un*: le sens de la mesure dans les mythes Toba et Mataco du Chaco sudaméricain», in *Le Conte. Pourquoi? Comment?*, Paris, CNRS éd., pp. 253-274.

ESPINEL, Vicente (1980): *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, éd. M. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia.

FARAONE, Christopher A. (1992): *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York-Oxford, Oxford University Press.

GINZBURG, Carlo (1989): *Storia Notturna. Una decifrazione del Sabba*, Turin, Einaudi.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1999): *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra.

GONZALO RUBIO, Concepción (1977): *La angelología en la literatura rabínica y sefardí*, Barcelone, Ameller.

GRIMM, Jacob et Wilhelm (1967): *Les Contes*, trad. fr., Paris, Flammarion.

HABOUCHA, Reginetta (1992): *Types and Motifs of the Judeo-Spanish Folktales*, New York-Londres, Garland.

HALEVY, J. (1885): «Ben-Thymélion et Bartholomée», *Revue des Études Juives*, X, pp. 60-65.

HANAUER, J. E. (1907): *Folklore of the Holy Land*, Londres, Sheldon Press.

HELLER, Bernard (1910): «La Chute des Anges. Schemhazai, Ouzza et Azaël», *Revue des Études Juives*, LX, pp. 202-212.

HERNÁNDEZ JUBERÍAS, Julia (1996): *La Península imaginaria. Mitos y leyendas sobre Al-Andalus*, Madrid, CSIC.

HORÁLEK, Karel (1987): «Geist im Glas (Aa.-Th. 331)», in *Enzyklopädie des Märchens*, K. Ranke éd., Berlin-New York, t. V, c. 922-928.

LECOUTEUX, Claude (2000): «La Montagne d'Aimant», in *La Montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, C. Thomasset, D. James-Raoul (eds.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 167-186.

LEROY, Marie-Magdeleine (1982): «A propos de Pieds d'Or: la claudication du forgeron indo-européen en Europe Occidentale», *Ethnologie Française*, XII, pp. 291-296.

LE ROY LADURIE, Emmanuel (1980): *L'Argent, l'Amour et la Mort en Pays d'Oc*, Paris, Seuil.

LEVI, Israel (1884): «La légende chrétienne de Bartholomée dans le Talmud», *Revue des Études Juives*, VIII, 200-202.

— (1885): «Encore un mot sur la légende de Bartalmion», *Revue des Études Juives*, X, pp. 66-73.

— (1928): «Le conte du *Diable dupé* dans le folklore juif», *Revue des Études Juives*, LXXXV, pp. 137-163.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio del (1993): *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Oviedo, GEA (1ère éd.: 1925).

MACHIAVELLI, Niccolò (1991): *La Mandragola, Belfagor, Lettere*, M. Bonfantini (éd.), Milan, O. Mondadori.

MAHÉ, A. et J. P. (eds.) (1996): *Le Témoignage Véritable (NH IX, 3). Gnose et martyre* (= Bibliothèque Copte de Nag Hammadi 23), Québec-Louvain-Paris, Presses de l'Université Laval, Ed. Peeters.

MENASCE, J. de (1947): «Une légende indo-iranienne dans l'angélologie judéo-musulmane: à propos de Hârût et Mârût», *Études Asiatiques*, I (2), juin 1947, pp. 10-18.

MERRIFIELD, Ralph (1955): «Witch bottles and magical jugs», *Folklore*, LXVI, pp. 195-207.

Les mille et une nuits (1991), trad. fr., J. E. Bencheikh et A. Miquel (éds.), Paris, Gallimard, t. I.

MORCILLO PÉREZ, José Juan (1997): «Un pliego suelto poético de 1681», *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, XLI, 1997, pp. 149-157.

MOSER RATH, Elfriede (1979): «Belfagor (Aa.-Th. 1164)», in *Enzyklopädie des Märchens*, K. Ranke (éd.), t. II, Berlin-New York, W. de Gruyter, c. 80-86.

PATAI, Raphaël (1988): *Gates to the Old City. A Book of Jewish Legends*, 2ème éd., Northvale-New Jersey, Londres, Jason Aronson.

PEDROSA, José Manuel (2004): *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ed. del Laberinto.

PEDROSO, Consiglieri (1988): *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros escritos etnograficos*, Lisbonne, Pub. Dom Quixote.

PINAULT, D. (1992): *Story-telling techniques in the Arabian Nights*, Leyde, Brill.

PITRÉ, Giuseppe (1875): *Fiabe, Novelle e Racconti Popolari Siciliani*, Palerme, t. II.

PRATO, Stanislas (1889): «Quelques contes littéraires dans la tradition populaire», *Revue des Traditions Populaires*, IV, 167-178.

PROPP, Vladimir J. (1970): *Morphologie du Conte*, trad. fr., Paris, Seuil.

— (1983): *Les Racines Historiques du Conte Merveilleux*, trad. fr., Paris, Gallimard.

QUEVEDO, Francisco de (1961): *Los sueños*, J. Cejador y Frauca (éd.), Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 31 et 34).

RAPPOPORT, Angelo S. (1995): *Ancient Israel. Myths and Legends* (2ème éd.). t. I, Londres, Senate.

ROISSE, Philippe (2003): «L'histoire du Sceau de Salomon ou de la *Coincidentia Oppositorum* dans les «Livres de Plomb», *Al Qantara*, XXIV (2), pp. 359-407.

SAAVEDRA, Eduardo (1882): «La historia de la Ciudad de Alatón», *Revista Hispanoamericana*, II (5), pp. 321-343.

SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena (1988): *La Inquisición y los gitanos*, Madrid, Taurus.

— (2004): *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España Moderna*, Madrid, UNED.

SAYCE, A. H. (1900): «Cairene Folklore», *Folklore*, XI, pp. 354-395.

SCHWARTZ, Howard (1994): *Elijah's violin and other jewish fairy tales*, 2ème éd., New York-Oxford, Oxford University Press.

SCHWARZBAUM, Haim (1968): *Studies in Jewish and World Folklore*, Berlin, W. de Gruyter.

SPRONK, K. (1995): «Baal of Peor», in *Dictionary of deities and demons in the Bible*, K. v. der Toorn, B. Becking et P. W. v. der Horst eds., Leyde-New York-Cologne, Brill, c. 279-281.

SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (2003): *Folklore de Somiedo. Leyendas, Cuentos, Tradiciones*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, Museo del Pueblo de Asturias.

TAUSIET, María (2002): *Los Posesos de Tosos (1812-1814). Brujería y justicia popular en tiempos de revolución*, Saragosse, Instituto Aragonés de Antropología.

THOMPSON, Stith (1946): *The Folktale*, New York-Chicago-San Francisco-Toronto-Londres, Holt, Rinehart and Winston.

— (1955-1958): *Motif–Index of Folk-Literature*, Copenhague-Bloomington-Indianapolis, Indiana University-Rosenkilde and Bagger.

— et W. E. ROBERTS (1960): *Types of Indic Oral Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

VAN HAMEL, A. G. (1905): *Les Lamentations de Matheolus et le livre de Leesce de Jehan Le Fèvre*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 96.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1999): *El Diablo Cojuelo*, éd. Ramón de Valdés, Barcelone, Crítica.

Virgilii Cordubensis Philosophia (1948), *in* M. Menéndez Pelayo, *Obras Completas*, t. XLI, Madrid, CSIC, pp. 339-385.

WALKER, D. P. (1958): *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, Warburg Institute.

WAXMAN, Samuel M. (1916): «Chapters on Magic in Spanish Literature», *Revue Hispanique*, XXXVIII, pp. 325-463.

DE UN REFRÁN AL CINE: «LE QUITAY DE LA HORCA COMO PUTA»

José Fradejas Lebrero
Catedrático emérito UNED

En un poema de Hernán García de Madrid del siglo XV, se halla el siguiente refrán: «le quitay de la horca como puta» (Dutton, 1990: I, 260b), que, si no me equivoco, quiere decir: 'le quitas o evitas de la horca como puta'. Contemporáneamente encontramos en el Acto XV de *La Celestina* esta frase que le dice Areúsa a Centurio: «Tres veces te he librado de la horca» (Severin, 1990: 294) y nadie (Cejador, Severin, Russell, López Morales), hasta ahora, ha explicado cómo ha ocurrido. Nadie ha explicado tampoco esta frase que Juliana, la Cariharta, dirige al Repolido en *Rinconete y Cortadillo*: «¡Le he quitado más veces de la horca que pelos tiene en las barbas!» (Schevill y Bonilla, 1922: I, 280). Estaba claro, y lo explicaban perfectamente Pedro de Padilla, el amigo de Cervantes, en uno de los primeros poemas en germanía:

> Sacaron ahorcar el otro día
> en Córdoba a Carrasco el afamado,
> y salióse la Pava del cercado
> y dixo que con él se casaría.
> La justicia cesó que se hazía
> y el rufo a las prisiones han tornado,
> y quedó el casamiento reservado
> a la primera fiesta que venía.
> Al desposorio fue la Salmerona,
> la Méndez y la Pérez y la Urbina,
> y la marca del chirlo colorado.
> No quedó en el corral una persona,
> y la madre de todas fue madrina,
> y fue padrino, el Padre, Juan Cruzado (Padilla, 1583: 292),

y Liñán de Riaza, el amigo de Lope, en sus Quintillas de la Feria:

> Y condénanle a ahorcar [a Ranchal] ...
> Mas la Acevedo que ha oido
> la sentencia rigurosa,
> a los alcaldes se ha ido,
> y convertida y llorosa
> se les pidió por marido.
> Otorgan lo que pedía
> dando al rufo libertad ...

pero no así como así, sino

> el chulo y la marca goda
> hicieron alegre encierro
> celebrándose la boda.

Lo que celebró Carrascales con esta seguida (seguidilla):

> Por librarse de muerte se casó Ranchal
> mas yo pienso que ha sido condenarse más
> (Linán de Riaza, 1876: 161, vv. 103-11).

Concepto, sin duda, que corrobora Salas Barbadillo:

> Sabed que ya en la suerte
> oy a Escarramán tenía
> para ser otro día
> plato y manjar de la muerte.
> La Méndez, una mujer
> del público, le ha pedido
> por su cabeça y marido
> y húvelo de conceder
> por rescatar del pecado
> a una muger atada
> del vicio (piedad honrada
> y de que yo me he pagada)
> (Salas Barbadillo, 1974).

Creo que queda claro, pues, el sentido: la ramera, pidiendo por marido al condenado a muerte, le salva. Era una obra de misericordia la que hacía la ramera con el rufián, como también éste nos dice en *El juez de los divorcios* se permitía hacer un voto en caso de grave peligro:

> estando una vez muy enfermo de los vaguidos de Baco, prometí de casarme con una mujer errada (Schevill-Bonilla 1918: IV, 17).

Sentado, pues, esto, pasemos a una breve narración que pronto se convertirá en tradicional (aunque para Chevalier el que más ha trabajado el tema, 1975, comienza en Santa Cruz y llega solamente a Arguijo).

El Cortesano (1528), de Baltasar de Castiglione, traducido por Boscán en 1530, es la obra más importante del Renacimiento español en cuanto a sentido educativo del noble cortesano. Dedica el Libro II a los modos expresivos en la conversación. Así, sugiere cómo debe repentizar ingeniosamente una respuesta:

> Acaeció una vez que estando Alonso Carillo en la Corte de España mandóle el Rey prender por algunas mocedades de poca importancia, y luego otro día le soltaron; y, así, yendo a palacio aquella mañana, entró en una casa donde había muchos caballeros y damas, y luego en viéndole la marquesa de Moya, burlando de aquella su prisión le dixo:
>
> —Por cierto, señor Alonso Carrillo, a mí me pesaba mucho de vuestra desdicha, porque todos los que os conocían pensaban que el Rey os había de mandar ahorcar.
>
> Respondióle entonces Alonso Carrillo:
>
> —Yo también, señora, lo temí harto, pero tuve siempre esperanza de que vos me pidiérades por marido. [Perché in Spagna, usanza è che quando si mena uno alle forche, se una meretrice publica l'adimanda per marito, donazegli la vita] (Castiglione, 1985: II, IV, 144).

La pudibundez de Boscán suprimió el trozo entre corchetes que hemos dejado en el italiano original. Pero tan importante lo consideró que, en el capítulo siguiente, lo repitió abreviadamente. Parece como si presintiera la difusión que había de tener:

> ¿Por qué no ha de ser tan buena la respuesta que dio Alonso Carrillo a la marquesa de Moya sobre la esperanza que tuvo de salvar la vida pidiéndole ella por marido, como lo que ella le dixo diciéndole que todos los que le conocían pensaban que el Rey le había de mandar ahorcar? (Castiglione 1985: II, VII, 155).

Dos notas significativas: *a*) la concreción de los protagonistas: don Alonso Carrillo y la marquesa de Moya; y *b*) ¿Es cierto la existencia del uso o costumbre española?

El Cortesano apareció en 1528 en Venecia y tuvo allí múltiples ediciones: 1532, 1533, 1538, 1541, 1545, 1556 y 1559; en Lyon: 1550, 1553, 1562; en Florencia: 1554.

Paralelamente, por los mismos años, se edita la traducción española de J. Boscán: Barcelona, 1534; Toledo, 1539; Salamanca, 1540 y 1543; s. l. n. a., ¿1542?; Amberes, 1544, 1549 y ¿1560?; Valladolid, 1569.

Por tanto, y dado que se podía leer en uno y otro idioma –pues Nápoles seguiría siendo virreinato hasta el siglo XVII–, su influencia fue muy amplia y conocida.

La marquesa de Moya era D.ª Beatriz de Bobadilla, esposa de Andrés Cabrera, mayordomo de D.ª Isabel la Católica, y Alonso Carrillo tuvo que ser un cortesano (nunca don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo) que, al parecer, era muy feo y cuyos dichos parecen los de un bufón, a quien cita media docena de veces Melchor de Santa Cruz: (Chevalier y Cuartero, 1979: 52, 42, 201, 258, 262, 288, 290).

En otra facecia del siglo XVI se hace al tal Carrillo amigo de Hernando del Pulgar. Por tanto, sabiendo que la marquesa de Moya –D.ª Beatriz de Silva– era amiga de Pulgar, no es nada extraña esta escena que Castiglione debió oir porque Carrillo era hombre de buen humor y, como dice Fray Pedro de Cobarrubias en *Remedio de jugadores* (1519): «A este linaje de [juego] se reduce ... el donoso hablar, los donaires ... [y] motejar sin ofensa de Dios ... solo los muy discretos saben jugar porque ellos solos se saben gozar» (parte I, cap. VI).

Aunque Castiglione luchó contra el Gran Capitán en Nápoles y sabía el español, debió retocar varias veces su texto (iniciado en 1513, en Urbino) y colocar personajes conocidos de la Corte de los Reyes Católicos, durante su larga estadía en España.

Son posibles, sin embargo, dos hipótesis:

I. El origen español por la adscripción a dos personajes de la Corte española: D.ª Beatriz de Bobadilla y Alonso Carrillo.

II. También pudiera ser la procedencia italiana, porque Pedro Aretino (1492-1556), en sus *Ragionamenti* (1534): «Vida de las casadas», lo incluye de la siguiente manera.

Es un cuento novelesco complejo; lo que era un simple anécdota alcanza dimensiones manieristas en tres motivos bien definidos:

a) Un individuo de extraordinarias capacidades sexuales es tan deseado por una desvergonzada casada que consigue unirse a él en la misma cárcel (lo cual, dicho sea de paso, parece inverosímil).

b) Asesinato del propio marido para convertirse en ramera y adquirir el jurídico derecho de ser esposa del preso.

c) Conversión en ramera y ofrecimiento y petición al reo, en el crucial momento de la ejecución.

NAN. Ella haueua un marito infermiccio, che due hore staua leuato, e due dì colcato: e tal volta gli veniua cotali sfinimenti di cuore, che strangosciato, pareua che passase, e hauendo inteso, che una di queste scopa-bordelli (ne la mal hora sia) poteuano scampare vno, che gisse a la giustitia, facendosigli incontra, con dire, questo è il mio marito.

ANT. Che odo io?

NAN. Deliberò di dargli la stretta, e poi con la autorità de le triste, prendere lo impiccato per isposo: e nel pensar cio, dicendo, oimè oimè, il mal condotto huomo suo chiudendo gli occhi, stringendo le pugna, e rannichiando le gambe, venne meno: e ella, che pareua vn carrattello da tonnina, per essere piu larga, che lunga, postogli vno guanciale in su la bocca, postauisi a sedere sopra, senz'altro aiuto di fante, gli fece uscir l'anima donde esce il pane padito.

ANT. Oh, oh, oh.

NAN. E leuato il romor grande, scapigliatasi, ragunò tutti i vicini, che sapendo la indispositione del poueretto, non dubitare, che non fosse stato affogato da gli accidenti, che gli soleuano spesso venire: e sotterrato assai honoreuolmente, peroche era ricco honestamente, con vno animo di carna rabbiosa, se ne gì in chiasso, lo dirò pure. Ne hauendo dal canto suo, ne da quel del marito, parentiche valessero due denari, vi sistette senza impaccio, giudicando la gente, che fosse impazzita per il dolore de la morte di esso. Standosi cosi, ne viene la sera, che la mattina si doueua castigare il fallo a tutti, e si votò la terra di huomini, e quasi di donne, e ragunossi tutta in casa del Podestà per vedere annuntiare la morte a quello, che ne meritaua mille: il quale rise, vdendosi dir dal Caualiere, egli piace a Dio, e al magnifico Podestà, che doueua dir prima, che tu muoia. E tratto de la prigione, e menato in publico, co pedi ne ceppi, con le manette sopra vn pocolino di pagliaccia, in mezo a due, che lo confortauano, si staua, non facendo il viso arcignio a la tauoletta dipinta, che gli si porgeua a basciare: e come non toccasse a lui, cianciaua di mille fauole, e ogniuno che veniua, chiamaua per nome. Giunta la mattina, la campana grande del Commune sonando lenta lenta, fece segno de la giustitia, che si doueua fare: e cauato fuori gli stendardi, letta la condennagione, che durò fino a sera, de quel del malefitio che haueua la voce molto squillante, venne via con vn grosso fune dorato, al collo, e con la corona di carta inorpellata, che significaua che egli era il Rè delle ribalderie. E sonando la tromba, senza il suo pendaglio, fu fatto auiare in mezo a vna schiera di birri, e con tutto il popolazzo dietro, sendo donde passaua pieni i muricciuoli, i tetti, e le sinestre di donne, e di bambini: e auicinandosi gia a la lupa, laquale col cuore battente, aspettaua di gittarsi al collo del ghiottone, con quella propria ingordigia, che si gitta vn riarso dalla febbre a vn fecchio d'acqua fresca: senza punto smarrirsi, si mosse furiosamente, aprendo

> la turba co gridi alti, e scapigliata, battendosi le palme, stringendolo forte disse: io sono la tua moglie: e fermatasi la giustitia, calcandosi la gente l'vn l'altro, si vdiua vn romore, che pareua, che tutte le campane del mondo, a vn tratto, sonassero al fuoco, ell'armi, alla predica, e a festa: e andatone la nouella al Podestà, gli fù forza mantenere le leggi de la ragione: e cosi sciolto il traditore, fu menato a impiccarsi alle forche della scelerata.[1]

Así pues, surgiendo en España y emanando de Castiglione, se prolongará en la tradición hispánica –como veremos–, que se exagera en esta lúbrica versión italiana mañera. No obstante, nos extraña que Rotunda, habiendo utilizado al Aretino, no la mencione.

Hacia 1555 fueron recogidos los *Miscelánea de dichos*, manuscrito que perteneció a don Antonio Rodríguez Moñino, donde existe una versión que no parece derivar de la de Castiglione –a no ser que sea una versión degradante–, porque no tiene por protagonista a don Alonso Carrillo sino a un «escudero», ni a una dama sino a una fea mujer del partido. Sucede en la ciudad de Córdoba:

> Lleuauan a ahorcar a un escudero de Córdoba y salió una mujer del partido a pedille por marido. Y como la vió tan fea, dixo que no quería y dio priesa al asno porque andase [*sic*].

Su realismo se acrecienta al relacionar al condenado con el asno, pues era costumbre pasear a los condenados por las calles acostumbradas, sobre un asno, hasta llegar al lugar de ejecución.

Hoy puedo afirmar que el autor de este manuscrito (que no figura entre los legados a la Real Academia Española) es, como creyó el Sr. Rodríguez Moñino, el magnífico caballero sevillano Alonso de Fuentes, autor también del *Libro de los Cuarenta cantos* (1550).

A partir de este momento vamos a seguir una evolución histórico-temporal considerando, pues, la versión del Aretino como extravagante y extemporánea en nuestra tradición.

Pocos años después –en la década del cincuenta, seguramente– un humanista erasmista, cultísimo, escritor genial, reitera una versión más:

1. *La Prima Parte de Ragionamenti, de M. Pietro Aretino, cognominato il Flagello de prencipi, il veritiero, il Divino. Divisa en tre Giornate. La contenenza de le quali se porra ne la faccia seguente. Veritas odium parit.* MDLXXXIII. Giornata Seconda, pp. 104-109. BN de Madrid R-5099.

> Como aconteçió que el rey don Fernando de Aragón mandó prender un cauallero por un enojo que tenía dél: y túvole en la cárçel desde la noche a la mañana. Y como a la hora del comer vino el caballero a palaçio entró en la sala real donde le salió una dama a rescebir y díxole:
>
> —Pesado nos ha con vuestra prisión, y teníamos gran temor que el rey os había de mandar ahorcar.
>
> Respondió injuriado el caballero:
>
> —Yo también, señora, me temí, mas consolábame con que vuestra merçed me demandara por marido.
>
> Esto dixo porque es uso de Castilla, y de otras muchas provincias, que si está alguno condenado a ahorcar y le demanda por marido alguna pública ramera se le den, y no muera el tal condenado por aquel delito (Villalón, 1967: 223).

La presencia del rey don Fernando de Aragón y el recuerdo del uso de Castilla nos dan a entender que tenía *in mente* la breve narración de Castiglione, a la vez que la «pública ramera» nos acerca a la *Miscelánea de dichos*. Parece, pues, que es una versión producto del recuerdo, sin duda escrito, por un lado, y oral (*Miscelánea de dichos*), por otro.

Situemos aquí dos versiones extranjeras que quizá procedan de Castiglione:

La primera de Luigi Domenichi:

> Era stato incarcerato con gran pericolo della vita vn gentil'huomo, il quale dopo la sua liberatione ragionando vn tratto con vna mona poca sila, la quale sotto pretesto di gentil donna si faceua del bene per l'ánima, gli fu da lei detto; o quanto desiderio hauea io, che la giustitia vi mettesse le mani addosso: main ogni modo me n'e rimasa non poca speranza. Perche il Gentil'huomo le rispose; io non ho mai temuto, he temo di si strana auuentura; anzi son sicurissimo, che a vna tale occasione Voi mi chiedereste per marito.
>
> Mostró questo huomo l'usanza quasi commune di tutta Italia, che si dona la vita a quelle persone, le quali sien richieste per marito da corrigiane (Domenichi 1564: IV, 373).

Es la segunda que conozco en italiano. Childers (1948) la clasificó, refiriéndose a Timoneda, como J 1189.1: *Punishment scaped by marrying prostitute*. No la incluyen Thompson (1955-1956) ni Rotunda (1973), quien a pesar de utilizar la obra de Domenichi, no incorpora ni esta ni ninguna otra versión. Y no he hallado ninguna otra.

La segunda es francesa, dos años posterior, y pertenece a Henri Estienne, quien la localiza en la Picardía –con difusión quizá alemano-danesa–, y que encontraremos de nuevo en 1863, en España:

> Mais entre autres contes qui se font sur ce propos, cestuy-cy est fort commun, du Picard, auquel ja estant à l'eschelle, on amena une povre fille qui s'estoit mal gouvernée, en luy promettant qu'on luy sauveroit la vie s'il vouloit promettre sur sa foy et sur la damnation de son ame qu'il la prendroit à femme: mais entre autres choses l'ayant voulu voir aller, quand il apperceut qu'elle estoit boiteuse, se tourna vers le bourreau, et luy dict:
>
> —Ataque, attaque, elle cloque.[2]

Que repite y amplía, hacia Dinamarca, Miguel de Montaigne:

> Chacun a ouï faire le conte du Picard auquel, etant a l'échelle, on présenta une garce et que (comme notre justice permet quelquefois) s'il la voulait épouser on lui sauverait la vie; lui l'ayant un peu contemplée et aperçu qu'elle boitait: Attache, attache, dit-il, elle cloche. Et on dit de même qu'en Danemark, un homme condamné à avoir la tête tranchée, étant sur l'échafaud, comme on lui présenta une pareille condition, la refusa parce que la fille qu'on lui offrit avait les joues avalées et le nez trop pointu (*Oeuvres complètes*, París, Seuil, 1967, L.I, cap. I, § 14, p. 36b).

Una nueva versión, también a medio camino entre Castiglione y la *Miscelánea*, aparece en Timoneda. El caballero –que no lo es, ni potencial asesino– en realidad es un tejedor, y la «señora» es en secreto una prostituta. Seguimos, pues, en la cuesta degradante y ya no dejará de rodar en esa dirección:

> Un tejedor de terciopelo, presumiendo de muy hidalgo, dejó de seguir su oficio, diciendo que había hallado que era un caballero; y así jamás se partía de entre caballeros. Vino una vez a hallarse en casa de una señora que se hacía llamar doña Juana, la cual secretamente hacía placer a sus amigos; y, como éste le pidiese celos de un gentil-hombre, haciendo mil fieros que lo había de matar, por tratarle de hombre de baja mano, le dijo ella:
>
> —Señor, si le matáis, no escaparéis de ahorcado.
>
> Respondió él:
>
> —Antes sí, con pedirme vuesa merced (Timoneda, 1990: 243-244).

Con nuestros Amadises de América, también pasó la cultura y no solo la guerra. A veces cantaban romances o canciones, a veces narraban nuestros

2. Henri Estienne: *Apologíe pour Herodote*, 1566. Panfleto anticatólico que contiene algunos otros cuentos sobre adulterio e infidelidad.

cuentos. Se inicia así otra localización que será muy productiva, a partir de 1571, fecha en la que un *Cronista* genial nos ha conservado esta versión encarnada en otro personaje real y auténtico:

> El primero que prendió fue a Alonso Camargo, y queriendo prender a Luis Perdomo se huyó que no le pudieron haber; prendió algunos sospechosos aquella noche, y después casi todos los de la entrada, y luego que fue de día, mandó hacer cuartos a Alonso Camargo, y queriéndole ya sacar, llegó un fraile de Santo Domingo con una mujer de amores, llamada doña María de Toledo, y dijo a Carvajal: «Señor, por amor de Nuestro Señor, que Vm. me oiga». Respondió Carvajal: «Diga su reverencia». Dijo el fraile: «Señor, ya sabe Vm. que Alonso Camargo es de la tierra del señor gobernador Gonzalo Pizarro, y que es muy servidor de su casa, y que esto que agora se dice sin falta se le ha levantado, porque él no se hallaría en ello habiéndole ya Vm. perdonado. Pero Gutiérrez de Zafra daba a la noche a Vm. seis mil pesos porque le perdonase; suplico a Vm. le perdone, y dárselos ha, y él se casará con esta mujer. En lo cual Vm. hará buena obra y la sacará de pecado». Carvajal le respondió: «Padre, padre; a eso que su reverencia dice, quiérole contar un cuento: ha de saber que en un pueblo sucedió un negocio a un hombre muy honrado, sobre que si quiso matar al corregidor de aquel pueblo él y otros. Sabido por el corregidor, prendióle, y sabida la verdad, condenóle a muerte, y sacándole a ajusticiar los alguaciles, salió una putana feona, muy bellaca, con una cuchilladaza por la cara y muy sucia, dando gritos:
>
> —Señores, señores, no matéis al señor Fulano, dádmelo por marido.
>
> Y en aquella tierra era ley (como en otras) que cuando una mujer que está ganando con su cuerpo pidiese por marido a uno que estuviese condenado a muerte, que si aquél quisiese casar con ella, no le matasen; y a los gritos que daba la mujer, pararon los alguaciles, y como llegó diciendo dádmele por marido, dijeron los alguaciles:
>
> —Señor Fulano, casáos con ésta y no moriréis.
>
> Él volvió la cabeza, y como la vio que debía de ser del arte de esa mujer, y como él era hombre honrado y de tanta presunción, dijo: "Señores, ande el asno, ande el asno, que no quiero tal mujer"» (Fernández, 1963: 114*b*).

Melchor de Santa Cruz de Dueñas es un ingenio de nuestro siglo XVI, que ocupa un lugar destacado en la amena literatura. Aunque también cultivó un género superior, los *Apotegmas*, su gloria se cifra en la *Floresta española*, riquísima colección de chascarrillos, cuentos, agudezas, divertimentos... Es la primera en su género, no enteramente original en su contenido, pero sí en su forma y realización. Hay en ella auténticos valores no despreciables en ningún orden, y especialmente en el lingüístico y en el folklórico.

Folklóricamente –ya lo indicaba Menéndez Pelayo– pueden a veces retrasar el origen de una leyenda, o mostrar un aspecto desconocido de ella, y de este sentido es del que nos vamos a valer.

Como es sabido, esta obra está, en su última redacción, dividida en XII partes. Pues bien, en la parte XI, capítulo III, núm. 2, *De dichos a mujeres*, hay un cuentecillo que dice así:

> A un escudero, que había estado preso, pasando por la puerta de una señora, le dijo:
>
> —Pensamos, señor, que le ahorcaran, ¿y anda suelto?
>
> Respondió:
>
> —Siendo vos viva, no tenía de morir ahorcado.
>
> Dijo esto, porque era ley muy antigua de los godos, que cualquiera mujer pública pudiese pedir por marido a cualquier hombre que fuese condenado a muerte (Santa Cruz de Dueñas 1911: XI, III, 2).

En la parte IV, *De justiciados*, hay otra versión:

> Llevado a ahorcar un hombre, vino una mujer de la mancebía, por donde le traían a la hora, a pedirle para casarse con él. Decíanle:
>
> —Hermano, dad gracias a Dios, que os ha librado.
>
> Mirando a la mujer que le pedía, que tenía una gran cuchillada por la cara, y era vieja y muy fea, respondió:
>
> —¿A eso llamáis libre? Dadle al asno (Santa Cruz de Dueñas, 1911: IV, VI, 7).

Es curioso que aparezcan dos versiones, como en Castiglione, pero no son repetición mecánica sino que están lejanamente relacionadas con la *Miscelánea de dichos*, ora por el «escudero», ora por la «mujer de la mancebía». De forma, pues, que de una versión pudieron, quizá, surgir dos. Que, sin duda, tuvieron difusión europea.

Con el cambio de siglo –pasamos al siglo XVII– también lo hacemos de género y pasamos al teatro. La primera versión es en prosa.

Son tantas las excelencias que de Alfonso Velázquez de Velasco y de su obra *La Lena* o *El Celoso* (con los dos títulos fue publicada en diversas ediciones) dijo Menéndez y Pelayo, que basta con remitir a su obra para darse cuenta del mérito de obra tan salada.

Un episodio del acto III vuelve a repetir el cuento que nos ocupa:

> POLICENA: ... mas el mal francés me vengará de ti y de la señora Coja.
>
> CORNELIO: ¿Eso tiene más la pieza? Quien no conoce coja de Venus no goza.

POLICENA: ¿Qué dices entre dientes?

CORNELIO: Acuérdome ahora de que estando un malhechor en la escalera, le presentaron una moza perdida coja, para librarle si se quisiese casar con ella; y al punto que la vio, volviéndose al verdugo dijo:

—Hacé presto, hermano, vuestro oficio, que renquea.

¿Qué hará un hombre libre como yo? (Velázquez de Velasco, s. a: III. I, 95).

La escena se desarrolla entre la hija de Ramiro Cornaro, Policena y su enamorado Cornelio, criado que se disculpa de los celos que le pide Policena de un Florina hija de Machín el Sastre.

La próxima versión es solamente una alusión del más grande dramaturgo, creador del teatro nacional, y uno de los más grandes cuentistas y fabulistas en verso de todos los tiempos:

GINESA: ¿Serás mi esposo?
CORDERO: Diré,
aunque en el jumento esté:
amigo, pica el jumento (Lope, 1989: II, XXIII, 143b).

La próxima es de un discípulo menor de Lope, que confirma la orientación degradante:

Llevando un día a ahorcar
a un hombre con grandes gritos
salió una mujer diciendo:
—Yo le quiero por marido.
El hombre, que iba penoso,
arrepentido y contrito,
en la garganta una soga,
en la mano un crucifijo,
así que la vio tan fea,
respondió:
—Harre, borrico,
que más quiero que me ahorquen,
que casarme con quien miro (Monroy, 1969: II, XI, 280).

Nuevamente regresamos al género típico, la facecia o chiste, pero ya acogida en un diccionario para explicar un modismo o dicho popular autorizado con la forma difundida entre el pueblo, que se ha insinuado antes y ahora ya se considera consagrado o estereotipado:

> Dadle al asno, se aplica al que, yendo a vistas, le ha parecido fea la novia, y quiere más pasar su trabajo que casar con un monstruo. Tuvo origen de que, llevando a ahorcar un mozo de buen talle, salió una mujer de la cosa pública, diciendo que le pedía por marido. Paráronse todos muy alegres, pensando que le librarían de la horca. Llegó la mujer, y, como él la vido tan fea y abominable, volvióse al verdugo y dijo:
>
> —Dadle al asno (Covarrubias, 1943: 158*b*).

Más breve, pero esencialmente el mismo, ahora lo escuchamos en una tertulia literaria sevillana, entre doctos y sensibles ingenios, altos poetas y maestros del decir. Cogido al oído y resguardado bajo el nombre del más despilfarrador mecenas, don Juan de Arguijo:

> Para lo mismo es cuento viejo del ahorcado que le vinieron a dar nueva, llevándole a justiciar, que una mujer de la casa [llana] quería casarse con él, con que quedaría libre. Hicieron todos gran fiesta. Dijo que quería verla. Como la vio, dijo, volviendo la cabeza:
>
> —Dadle al asno (Arguijo, 1979: 195-196).

Pasamos así de siglo y nos vamos al XVIII, siglo en que se editan muchos cuentecillos y facecias. Sin embargo, curiosamente, solo he encontrado –por el momento– una versión. Y lo más característico es que está relacionada literariamente con la primera versión, es decir, con la traducción castellana de Baltasar Castiglione, como se comprueba fácilmente.

Hacemos nuestras unas palabras de Menéndez y Pelayo para anunciar otro cuento: «En el siglo XVIII remozó la *Floresta* de Santa Cruz de Dueñas, añadiéndola dos volúmenes, Francisco Asensio, uno de aquellos ingenios plebeyos y ramplones, pero castizos y simpáticos» (Menéndez y Pelayo, 1943: IV, 176-179).

En su obra se halla el siguiente cuento:

> Era antigua costumbre, y uso, que en llevando algún reo a ahorcar, pudiese libertarlo cualquiera ramera, como él se casase con ella. Habiendo, pues, mandado el Rey que prendiesen a D. Alonso Carrillo por una cosa muy tenue, como al día siguiente lo soltasen, una señora quiso motejarle en Palacio delante de otros muchos caballeros, diciendo:
>
> —Cierto que a todos los que os conocemos, señor D. Alonso, nos pesaba de vuestra desventura, porque temimos que el Rey os mandase ahorcar.
>
> Y él, muy prontamente, respondió:
>
> —Y aun yo tuve no menor miedo de eso; pero consolábame, que me pediríais por marido (Asensio, 1910: n.º 1130).

No es de extrañar que se halle esta refundición en su obra. No deja, no obstante, de tener secciones originales, aunque es de advertir que en su mayor parte depende de estos modelos, ya que casi toda ella se halla hecha de retazos de Juan Rufo, Timoneda y Santa Cruz de Dueñas. Y este último es quien lleva la palma con la imitación, pues incluso en la disposición es similar.

Pasemos al Romanticismo y nos lo vamos a encontrar en el más grande de los poetas franceses de la época, Víctor Hugo que, como es sabido, siendo niño residió en Madrid, en la calle de las Infantas, allá por 1810-1811; en su, para mí, mejor novela: *Nôtre Dame de Paris* (1831, libro II, capítulo VI, últimas páginas). Tres protagonistas tiene la obra: Notre Dame, Esmeralda y Quasimodo, tres almas magníficas y una sucesión de estampas parisinas del siglo XV fantásticas, terribles o divertidas. Una de ellas es la que sigue.

Nos encontramos en la Corte de los Milagros; al poeta Gringoire se le exige desvalijar a un muñeco que sirve para adiestrar a «los tomadores del dos».

> —Ecoute encore une fois. Tu vas fouiller le mannequin et lui prendre sa bourse; si une seule sonnette bouge dans l'opération, tu seras pendu. Comprends-tu?
>
> —Bien, dit Gringoire; je comprends cela. Après?
>
> —Si tu parviens à enlever la bourse sans qu'on entende les grelots, tu es truand et tu seras roué de coups pendant huit jours consécutifs. Tu comprends sans doute, maintenant?
>
> —Non, monseigneur, je ne comprends plus. Où est mon avantage? Pendu dans un cas, battu dans l'autre ...

Como es lógico, fracasa y es condenado a ahorcar, pero el Rey Clopin Troiellefou detiene la ejecución:

> —Un instant! dit-il; j'oubliais! ... Il est d'usage que nous ne pendions pas un homme sans demander s'il y a une femme qui en veut. Camarade, c'est la dernière ressource. Il faut que tu épouses une truande ou la corde.
>
> Cette loi bohémienne, si bizarre qu'elle puisse sembler au lecteur, est aujourd'hui encore écrite tout au long dans la vieille législation anglaise. Voyez «Bourington's Observations».

Es posible que me equivoque o ignore tal legislación inglesa, pero me parece que es una burla curiosa.

Efectivamente, se presentan tres voluntarias: una le manda colgar por pobre; otra, negra y arrugada, por flaco; y la tercera, joven y fea, teme la paliza que le daría su pareja, pero:

En ce moment un cri s'éleva parmi les argotiers.

—La Esmeralda! La Esmeralda!

Gringoire tressaillit et se tourna du côté d'où venait la clameur. La foule s'oubrit et donna passage à une pure et éblouissante figure.

C'était la bohémienne. [...]

—Vous allez pendre cet homme? dit-elle gravement à Clopin.

—Oui, soeur, répondit le roi de Thunes, à moins que tu ne le prennes pour mari.

Elle fit sa jolie petite moue de la lèvre inférieure.

—Je le prends, dit-elle. [...]

Le duc d'Egypte, sans prononcer une parole, apporta une cruche d'argile. La bohémienne la présenta à Gringoire.

—Jetez-la à terre, lui dit-elle.

La cruche se brisa en quatre morceaux.

—Frère, dit alors le duc d'Egypte en leur imposant les mains sur le front, elle est ta femme; soeur, il est ton mari. Pour quatre ans.

Es el primer matrimonio. No será el último. Ante tanto hombre indiferente, una preciosa y piadosa mujer, enamorada de otro.

Con el cambio de siglo, trasladamos nuestro tema –de manera mayoritaria– a los países y escritores de Hispanoamérica. Parece, así, como si el centro cultural hispánico se hubiera desplazado no tan solo por el número, sino también por el amor y conservación de la tradición, en este caso solamente escrita. No obstante, nos encontramos una originalísima versión extravagante, con trastrueque de protagonistas:

El hombre más feo

El Sr. D. Lesmes es un caballero amable, atento, chistoso y decidor; pero tan feo, que abusa ya del derecho de serlo. Básteos saber que estudiaba teología, y no le pudieron conferir órdenes sagradas porque los cánones prohiben ordenar a los escesivamente feos. Quiso después hacerse comediante, y el director de la compañía le dijo que no se representaban autos sacramentales en que pudiera hacer el papel de diablo, y por consiguiente no podía darle ocupación. Quiso ponerse a marido, y no ha habido mujer bonita ni fea que lo quisiese. Él, sin embargo, necesitaba casarse, porque en el mundo es preciso ser algo. Un día supo que en algunas tribus de la costa de África se acostumbraba perdonar a las mujeres condenadas a muerte, como hubiese algún hombre que las reclamase para casarse con ellas.

—Ya tengo mujer, dijo para sí; ella será negra y tendrá las narices remangadas, pero al fin conseguiré que no me entierren con palma.

Se embarca y llega, porque no es cosa de que nos detengamos en el viaje; y como si la suerte le favoreciese, cátate que en el mismo día llevan

a quemar viva una negra de unos sesenta años, casi tan fea como él, porque lo que es más sería pedir gollerías.

Ya estaba la pobre negra atada y sujeta encima de diez o doce carretadas de leña, y el verdugo echando yescas para encender el fuego, cuando oportunamente llegó D. Lesmes a salvarla. Todo se detuvo: el jefe de la tribu se acercó y dijo:

—¡Desgraciada! todavía es tiempo. Este buen estranjero te reclama. ¿Quieres morir, o casarte con él?

La negra levantó la cabeza, miró a D. Lesmes y dijo:

—Que enciendan la antorcha.

—¿La de Himeneo? preguntó un negro que debía ser erudito.

—No: la de la hoguera. Morir es mejor.

D. Lesmes murió soltero (Boira, 1862: I, 240-41).[3]

Nuevamente reaparece la vieja tradición, pero ciertamente modificada, pues esta versión, al año siguiente de la de Boira, rompe todos los moldes nacionales.

Un picardo estaba subiendo ya por la escalera de la horca, cuando se le presentó una mujer que, según la costumbre de algunos países, podía salvarle con tal que la aceptase por esposa.

Miróla de alto a bajo, y notó que cojeaba.

—¿Cojea? dijo entonces al verdugo: ¡Cuélgame, cuélgame! (Palacio y Rivera, 1863-64: II, 463).

Sigue en parte, solo en parte, las versiones hispánicas pero en realidad de verdad es una traducción deshuesada y ad sensum, aunque a veces literal, de la francesa de Henri Estienne (siglo XVI). Lo prueban el que el personaje en cuestión es un picardo y que no manda andar al asno, o no contesta el reo que no le conviene o agrada la sacrificada, sino que traduce malamente *attaque* por *cuélgame, cuélgame*, cuando en verdad no parece estar todavía al pie del cadalso.

Hallamos, una vez más, la repetición de la misma anécdota en un escritor, ahora, de primera fila –como en el siglo XVII– y obra abundosa. Don Ricardo Palma (1833-1919) vivió y contó los últimos destellos del Romanticismo, del que extrajo las mejores esencias creando la *Tradición* en prosa, cuando tanto se había prodigado en verso. En el mismo sentido que la *España romántica*, de Trueba y Cossío (1799-1835) o el *Madrid dramático*, de Antonio Hurtado

3. No sabría cómo encuadrarlo: ¿es ironía pura y simple?, ¿es un contrafactum? o ¿es un profeminismo avanzado, fuera de época? Parece esto último, por la inversión de protagonistas y por la falta de causa o motivación; es un contraste de fealdades. No ha tenido descendencia y, de hecho, hasta hoy no era conocido.

(1824-1878), aunque en obritas más breves, refiere episodios más o menos reales e históricos que tienen que ver con el antiguo virreinato del Perú, en toda su extensión de norte a sur, y desde los incas a la independencia, utilizando toda clase de fuentes y documentos: de archivo, populares, jurídicos y literarios. Observemos que nuestras dos versiones, aunque situadas en siglos diferentes (XVI y XVIII), pertenecen al mismo grupo: el del condenado que va al cadalso montado sobre un asno:

> En un pueblo sucedió a un hombre honrrado que quiso matar al corregidor, y que éste prendióle, y sabida la verdad condenóle. Y sacándole a justiciar los alguaciles salió una prójima, muy bellaca y muy sucia, y con una cuchillada por la cara, dando gritos:
>
> —No maten al señor Fulano y démenlo por marido.
>
> Y en aquella tierra era ley que cuando una hembra de esa clase pidiese por marido a un condenado a muerte, no lo matasen si él quisiese casar con ella, y a los gritos que daba la mujer pararon los alguaciles, y dijeron:
>
> —Señor Fulano, casáos con esta mujer y no moriréis.
>
> Y él volvió la cabeza, y como la vio y conoció que era de las de cinturón dorado, y como él era hombre honrado y caballero de tanta presunción, contestó a los alguaciles:
>
> —Señores, ande el asno, que no quiero tal mujer (Palma, 1964: 104*b*).
>
> * * *
>
> Aquel enemigo del matrimonio a quien junto al cadalso le prometieron perdón con tal de que se casase con una muchacha, y dijo al verdugo:
>
> —¡Arre, hermano, que renquea![4]

En 1901 un andaluz, ocultando la autoría, publicó un chascarrillo –en realidad cuento– en que ya ha degenerado el aspecto de hombría. Como indica su título, *Horror a los chatos*, la negación se produce porque la joven y graciosa, lo es:

> Juanillo, enemigo declarado de lo ajeno, emigra y como dice El Buscón, «nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres».
>
> Volvió a su manía de encontrarse lo que no estaba perdido y cayó en poder de la justicia isleña.
>
> Precisamente el hurto era allí el delito más castigado: en este particular eran crueles aquellos semisalvajes.

4. R. Palma: *Pancho, Sales el Verdugo* (1795), Crónica del Virrey Bailio (1799-1835), p. 750b.

Condenaron a la horca al pobre Juanillo, que se moría de miedo al pensar en el apretón que iba a recibir; no transigía con aquella atrosiá, y lloraba y pujaba recordando a su mare de su arma.

Sin embargo, una especie de frailuco que le acompañaba, le dijo:

—¿Hay mucho miedo, Juanillo?

—Tengo un canguelo que me retuerce el conocimiento.

—Pues no temas, que aquí es costumbre perdonar al reo, si en el camino para el cadalso, lo pide una mujer, prometiendo casarse con él.

—De verdá, Compare? Poj entonces soy libre, porque soy un mozo muy completo.

Y volvió el alma al cuerpo de Juanillo; llegó el triste día, le montaron en un jumento miserable, y comenzó a caminar por entre inmenso concurso de espectadores –esperando la buena moza que lo libertara– nadie parecía, sin embargo; decaía el ánimo del buen Juan, cuando se abre paso una mujer joven y graciosa:

—Yo me caso con el reo, si él quiere, dijo.

Paró el asno el verdugo que del diestro lo llevaba, y dijo a Juan en voz alta:

—¿Qué contesta el acusado?

Y éste, mirándola atentamente, dice con tristeza al verdugo:

—Jarrea, que es chata (Un andaluz, 1901: 105-07).

Por fin parece haber descendido al mundo popular, convertido en dicho que necesita explicación. Con anterioridad a la Primera Guerra Mundial lo recogió, en Guanajuato (Méjico), Darío Rubio en una obra que por orden alfabético explica refranes, proverbios y dichos: ha descendido en su valoración y ni mira a la benefactora pues, extrañamente, el reo lleva los ojos vendados.

Posiblemente se haya producido una emigración del anterior, que se amplifica con la graciosa aliteración chata, china, chaparra:

¿Chata, china y chaparra? ...
Que ande el burro

La locución con la cual se da a entender que una mujer con tales características es mala por los cuatros costados, que no tiene el diablo por donde desecharla.

Diré el por qué de esto; es decir, lo que tengo por tal.

Era yo estudiante en el Colegio de Estado de Guanajuato, cuando en alguna de las muchas veces que oí, aplicándola, tal frase, me ocurrió preguntar cuál era el origen, y se me contó lo que a contar voy, advirtiendo que no recuerdo ni el país ni la época a que se hacía referencia en el cuento.

Que, cuando sentenciaban a algún hombre a ser ahorcado, le vendaban los ojos, y, montado en un burro, lo sacaban de la prisión para llevarlo al lugar en donde el cadalso se había levantado. Iba advertido el condenado

de que si en el camino que había de recorrer se encontraban con alguna mujer soltera y él estaba dispuesto a casarse con ella, se le perdonaba la vida y se le dejaba en el acto en completa libertad.

Y una vez que caminaba un condenado, como he dicho, rumbo a la horca, al encontrarse con la primera mujer que estaba en las condiciones requeridas, el encargado de la ejecución y que era el que arreaba el burro, detuvo a éste y a la mujer, y después de la consabida pregunta de casamiento, el reo preguntó a su vez al verdugo:

—¿Es chata?
—Si –contestó aquel.
—¿Es china?
—Sí.
—¿Es chaparra?
—Sí.
—Que ande el burro –ordenó el pobre condenado.

Y siguieron su camino: la mujer el suyo, el reo el del patíbulo.

Este es el origen que, dicen, tiene la frase, y el que admiten todos los que la usan.

Como en ella figura la voz china, diré que CHINO/NA es nombre que damos a la persona que tiene el pelo ensortijado (Rubio, 1940: 121-22).

Llama la atención ahora esta directa relación entre un andaluz y el mejicano de Guanajuato: lo que en el primero era un razón inocua -la nariz roma (chata)- se convierte en Méjico en una deliciosa aliteración: chata, china y chaparra. Parece, pues, haber una directa conexión que viene avalada por la cronología (1901 el Andaluz, y 1939).

Es de notar el imperioso epifonema «¡Ande el asno!» que se repite entre otras variantes tres veces más desde 1574 (Santa Cruz) Covarrubias, Arguijo, Palma, y parecen indicar dependencia de un mismo original: Santa Cruz (aunque el mejicano: ande el burro, parezca contaminado).

Nos trasladamos al hemisferio sur para encontrar, sorprendentemente, en el ambiente militar y guerrero de la independencia una versión argentina, anónima, que es, sin duda, un anticipo del romance de Lugones, nuestro propósito. Se perpetúa, una vez más, la tradición popular del condenado llevado caballero en un asno al patíbulo, ahora va a ser decapitado. Sin duda esta versión tardía –pues no es anterior al siglo XVII– debió, o pudo, divulgarse de manera oral. La connaturalización lingüística argentina se observa en la exclamación:

Un español residente en La Rioja, Don Nicolás Ozán, había escrito una carta en la que atacaba al caudillo. Interceptada la carta, y puesta en conocimiento de Quiroga, éste ordenó la ejecución de Ozán.

> El condenado sólo podía salvar la vida –de acuerdo a una peregrina disposición– si una mujer pedía casarse con él.
>
> El caso es que, al ser conducido en una burra hacia el lugar de la decapitación, una mujer humilde se acercó a la breve comitiva y dijo:
>
> —Pare la burra ... Quiero casarme con él.
>
> Se detuvo un instante la bestia; miró entonces Ozán a la mujer, y respondió rápidamente:
>
> —¡Petiza y ñata! ... ¡Siga la burra![5]

Tanto se confirma esa presencia hispano-americana que, cuando un escritor español la vuelva a utilizar en este siglo XX, la situará entre los conquistadores y con el mismo carácter tradicional –caballero en un asno va el hidalgo al suplicio–, bien es verdad que si su conocimiento procedía de fuentes hispano-americanas, el léxico no influyó y, por el contrario, don Ricardo León pone en boca del reo (Juan Morales) un término castizo:

> Ande el rucio
>
> Pues hubo otro español –agregó Villagrán–, que se llamaba Juan Morales (era natural de Cuenca, y uno de los aventureros de la Entrada), a quien dieron garrote y echaron luego a un río con la cuerda al cuello. Sin duda el verdugo no era muy diestro en el oficio, porque el ajusticiado volvió en sí con el fresco del agua, y, haciendo un esfuerzo desesperado, se arrancó la soga del pescuezo y ganó la orilla. Prendido otra vez y de nuevo condenado a muerte, conforme lo llevaban al suplicio, sobre un asno, salió una moza de esas del procomún pidiendo al reo por marido para salvarle, según la ley de entonces. —Mire, don Juan –dijeron los alguaciles al reo-: casáos con esa hembra y no moriréis. —Señores –respondió el altivo y valeroso conquense-: ande el rucio y concluyamos; que un caballero como yo antes pierde la vida que la honra ...– Y es fama que, aunque le ajusticiaron otra vez, tampoco pudieron darle muerte.[6]

Continuó su vida, buscando nuevos géneros. Ha pasado a la infraliteratura y al cinematógrafo. El primero parece insinuarnos la fuente con su alusión a París, pero:

> En mis buenos tiempos, cuando me dedicada al estudio, leí que en París hace seiscientos o setecientos años, se iba a ahorcar a un ladrón y se le ofreció perdonarle la vida si se casaba con una mujer horrible.
>
> —¿Y qué? –preguntó Silveira.

5. *La Mañana. Recopilación de anécdotas*, I, Buenos Aires, 1918, pp. 114-115. Citado por Carilla (1968: 133).

6. Ricardo León: *Cuentos de antaño y hogaño*, «La historia se repite...», § I, Madrid, V. H. Sanz Calleja, s. a. [1921], pp. 45-46.

César Guzmán soltó una breve carcajada y dijo:

—Pues ... que le ahorcaron. Y dicen que nunca se ha visto a un reo más contento. Antes de que el cáñamo le ahogara, dijo:

—¡De buena me he librado! (Mallorquí Figuerola, 1988: XI, I, 68).

En Televisión Española, el 25 de diciembre de 1986, a las 21:05 horas, se transmitió una obra titulada *Cuentos populares europeos*: «La Dama de las Nieves». Dirección y realización: Juraj Jakubisko. Basado en un cuento de los hermanos Grimm. Guión: Lubomir Feldek y Juraj Jakubisko. Intérpretes: Giulietta Masina, Valerie Kaplanova, Sona Valentova, Pavol Milulik, Tobías Hoesl, Petra Vancikova, Milada Ondeasikova, Karel Effa, Eva Horka.

Se incluye el episodio del que se libra de la horca, salvado aquí –como en V. Hugo– por una doncella. Nada hay, sin embargo, en el cuento de los Hermanos Grimm.

Al principio, el condenado se niega pero luego, convencido, acepta.

El jueves 12 de enero de 1989, segunda cadena, a las 22'10 horas, se transmitió *Camino del Sur* (1978). Dirección: Jack Nicholson. Guión: J. Herman, Al Ramrus, Charles Shyer, Alan Mandel. Fotografía: Néstor Almendros. Música: Vandyke Parks, Perry Botkin Jr. Intérpretes: Jack Nicholson, Mary Steenburgen, John Belushi, Christopher Lloyd, Veronica Cartwright, Richard Bradford, Danny de Vito. En Texas, tras la guerra civil americana, han quedado pocos hombres vivos y, por ello, se dicta una ley según la cual todo delincuente que vaya a ser ahorcado puede ser salvado por una mujer que se case con él y le reforme. Henry Moon, un rudo veterano de la guerra, va a ser ajusticiado por cuatrero y ladrón de bancos, y ninguna mujer, ni siquiera su novia, parece decidida a quedarse con el vaquero. Cuando ya es inminente el ahorcamiento, Julia, una fina señorita, le salva la vida.[7]

Pero aún vive y da lugar a obras literarias.

Leopoldo Lugones

El modernismo triunfa plenamente el América, como el primer movimiento autóctono, aunque de raigambre europea, con muy pocos pero escogidos corifeos. Tras Rubén Darío, Leopoldo Lugones es uno de los principales. Pero así como a Rubén le salvó la muerte de escoger nuevos rumbos dentro de su poesía, a Lugones no. En principio, perduró fiel a su consigna modernista, pero habiendo

7. Tomo ambas noticias del diario *ABC*.

vivido veintidós años más que Rubén Darío, tuvo necesidad de desdoblar su personalidad, encauzándola por un nuevo ambiente, y así los *Romances de Río Seco* (¿1938?), quizás el más maravilloso de sus libros, representa esta última evolución de su espíritu.

Las ideas –que dan lugar a esta obra– de Lugones con respecto a la poesía, no son muy ortodoxas con respecto a las que hoy imperan y con las modernistas que él propugnaba en 1900. Exige tres condiciones indispensables: la cantidad silábica, el acento y la rima;[8] sin ellas no hay verso –dice– sino prosa, quizá bella, pero prosa; y el que comete licencias no es buen poeta, en fin... son teorías muy peregrinas para quien como él propugnaba el socialismo activo y evolutivo. Además de ser uno de los modernistas más destacados y cuyas obras de primera época le valieron la consideración y la fama. Más «todas sus ideas, por arbitrarias y contradictorias –semejante en esto a D. Miguel de Unamuno– que parezcan, tienen plena justificación y sentido en la unidad intelectual, sentimental y estética de su personalidad» (Onís, 1934: 369).

Sin duda, Lugones amaba a su patria más que a nada en el mundo, ya que en la canción «A los ganados y las mieses» hace una apología de la vida en el campo argentino, ensalzándolo y aumentando, si ello es posible en palabras, su valor. Aferrado a la tierra se nos muestra en *Poemas solariegos*, donde refleja un aspecto de su Córdoba natal, con sus estancias de vieja prosapia, rodeadas de ombús y pampa. El *Libro de los países* obedece a las mismas directrices pampeanas; en esta misma trayectoria se hallan los *Romances de Río Seco*, que es «donde Lugones alcanzó, a nuestro entender, la plenitud de su expresión y donde resplandece la égloga, de largos y verdes cabellos, como un quieto remanso de felicidad campesina» (Childa, 1950: 73-80). «Aquí la evocación de lo legendario, de las guerras civiles, de las viejas costumbres, se realiza llanamente, en coplas de payador».

8. Coincidiendo con esta idea de Lugones, ya pregonada en 1923, dice ahora D. Alonso (1951: 55): «En mi libro de poemas *Hijos de la ira*, yo he maldecido de la rima y he citado los versos de Verlaine:

Oh, qui dira les torts de la rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
nous à forgé ce bijou d'un sou
qui sonne creux et faux sous la lime?

Pero yo no tenía razón (lo dije, cuando lo dije [en 1946, *Ensayos sobre poesía española*, p. 196], por motivos muy especiales); y Verlaine, tampoco: a la rima debe Verlaine casi todos los hallazgos expresivos de su poesía. Aun en su *Art Poétique*. Es decir, en el mismo momento en que la estaba maldiciendo».

Son, pues, leyendas de su ciudad natal, acaecidas durante las luchas y montoneras que se sucedieron desde 1810 hasta el siglo XX en la Argentina.

Hay en ella delicadeza narrativa de cantor popular que se dirige al pueblo –al pueblo humilde, pero ilustrado– pues tenía un odio feroz a la plebe, como repetidas veces afirmó en el diario *La Nación*, de Buenos Aires.

Se dirige al pueblo en sus recitales llamándole la atención y, a veces, sugiriéndole ideas y también indicando una continuación quizá. Se destacan «La yegua blanca», «El Obispo» y «El rescate», que es la lucha por una imagen arrebatada de un poblado en un malón.

Entre ellos hay uno titulado «El reo» que, por su destreza y buena traza, por la valentía, gracia y gentileza, por lo discreto y fino de su ejecución, no diré que aventaja ni lleva la palma, pero sí que descuella entre la poesía que en esa póstuma obra se encierra.

«El reo» se basa en un hecho cuya historicidad no nos es lícito discutir; su encuadramiento histórico es perfecto.

> Después de Quebrado Herrado,
> según la historia lo escribe,
> persiguiendo a Juan Lavalle
> va ese General Oribe.
> Dios le ayude, porque Oribe,
> el mejor de sus rivales,
> .....
> Por capaz y diligente
> se las ha confiado Rosas,
> y don Juan Manuel, en esto,
> sabe arreglar bien las cosas.

En la documentación general no anda muy remiso Lugones, y menos aún en la particular:

> Apenas la villa ocupa
> la vanguardia federal,
> pone en la plaza el banquillo
> de la pena capital.

Como en todas las revoluciones de las nacionalidades incipientes, hay hechos sangrientos y el salir unos enemigos por un lado y entrar otros por el otro de una villa, implica la implantación de la justicia propia del partido, el castigo de los desafectos y el premio de los correligionarios.

En esta serie de evoluciones revolucionarias que en todo el mundo ha habido, no dejan de producirse hechos más o menos verosímiles que, ora por su crueldad, ora por su jocosería, merecen el grabarse más o menos en la imaginación popular.

Sigue contando Lugones a este tenor que:

> ... un desertor, mañana
> sufrirá la ejecución

sentencia inapelable y pregonada encima de un asno, para mayor escarnio; y aquí comienza lo anecdótico del caso:

> Pero si una mujer
> por marido lo pedía,
> en prisión aquel suplicio
> conmutado le sería.

No es muy feliz el trueque, quizá ideado en vista de un desenlace trágico, pues lo que se sigue no era bastante recompensa para salvarse. No deja de haber alma piadosa que se adhiera a tal pregón:

> Ña Justa la Pastelera
> parda, jamona, y de yapa
> bizca ...

Ella –se siguen contando lindezas por el estilo– es quien, apiadándose, lo solicita por marido pero, contemplando el reo a su futura pareja:

> «No me conviene la prenda»,
> dice con resolución;

yendo a parar al pelotón por este su hecho resuelto.

Que era hombre de temple, nos lo demuestra el haber pedido una guitarra con la que se entretiene el tiempo que está en capilla.

No es la primera vez, ya lo hemos notado, que tales temas aparecen como centro de una relación o como episodio aislado y esta benevolencia judiciaria de pasar de «las manos del verdugo a las de su cónyuge» tiene también descendencia más actual.

El mismo hecho de salir el reo por las calles montado en un asno, aun en aquellas tierras ayer y hoy hispanas, muestra una dependencia centralizadora de los antiguos castigos que en el siglo XVI se aplicaban a los malhechores paseándolos en un asno, a la vez que le eran majadas las espaldas con fuertes latigazos.

En toda la trama del romance, con idéntica solución explicatoria de un hecho tradicional de rufián bravío y que conviene más en el cuento que en el romance, pues bien pudiera el inocente desertor acogerse a tal solución si no había de conocer a su mujer; pero en el rufián que llevan a la horca no, pues o vive con su mujer o lo ponen al aire, una de dos; y considerando cuál es mayor castigo, decide por los tres palos, que es más expedito. En estas razones vemos que Lugones –sea o no cierto históricamente, cosa hoy difícil de resolver- siguió la tradición. No tiene nada de extraño que, recordando estos cuentecillos que siempre han circulado entre los cultos y estudiosos, entre los cuales se hallaba el nunca bastante llorado Lugones, hiciera su romance, que posee otras muchas cualidades que no empecen la falta de originalidad.

Conrado Nalé Roxlo

Poeta, humorista y dramaturgo argentino, se dio a conocer en 1923 –a los veinticinco años– con un libro de versos, *El grillo*, que, juzgado por Lugones, Arrieta y Capdevilla, obtuvo el primer premio y luego otro de la municipalidad bonaerense. Su mérito le valió un artículo crítico de Lugones en *La Nación*, que posteriormente le ha servido de prólogo en sucesivas ediciones.

En su poesía, tanto en este libro como en *Claro desvelo* (1938), predominan el color y la música. El pesimismo, la muerte y la ternura son temas característicos. Esta última tiene casi el más completo alcance en su lirismo, pues obras de sus libros puestas en música se cantaban en todas las escuelas argentinas, y las nanas y el recuerdo del niño son leit motiv constante en su obra, como veremos al recordar su teatro (*El pacto de Cristina*).

Dos facetas esenciales descubrimos en el humorismo de «Chamico», su pseudónimo: el «pastiche» de la *Antología apócrifa* y la crítica periodística del *Muerto profesional*, donde no se presenta solo y exclusivamente el mal de las cosas e instituciones con su ridiculez, sino que critica dejándonos en el espíritu una ligera esperanza de reforma. Ironía, sal fina y a veces humor estrafalario y fantástico.

Como dramaturgo, tiene en las obras que nos son conocidas, otras dos facetas que se corresponden con los dos aspectos anteriores de su personalidad.

El teatro poético, representado por *La cola de la sirena*, estrenada en 1941, y *El pacto de Cristina*, estrenada en 1945. Algunos que otros altibajos, no raros en cualquier tipo de obras poéticas que proceden del desdoblamiento personal

de humorista y poeta; pero, en conjunto, son obras llenas de gracia y de encanto poético y literario, con toques que traen a la memoria, por sus temas y procedimientos, a Giradoux, García Lorca o Paul Claudel.

La segunda faceta de su personalidad está representada por el teatro humorista, que es el que aquí nos es preciso considerar. Nos referimos a *Una viuda difícil*, estrenada en 1944 en el teatro Odeón, de Buenos Aires.

> Por quererla quien la quiere
> la dicen la malquerida.

La Dolores, de Feliú y Codina; *Malvaloca*, de los hermanos Álvarez Quintero, han tenido bases semejantes.

Y no sólo España; los países hispanoamericanos, vuelta la vista hacia nuestros clásicos, retornan a sus métodos, y así obras como el *Martín Fierro* sirven de base para argumentos teatrales.

No es de extrañar, pues, que –dados estos antecedentes– un poeta, humorista y dramaturgo, todo de primer orden y con exquisito gusto, haya dado en tal extremo.

Así como nuestros clásicos se basaban en coplas, refranes, glosas, romances populares, así Conrado Nalé Roxlo se ha valido de un romance tradicional ya, pues, aunque nacido de la pluma de Lugones no hace más de seis años, ya su sustancia se ha transformado y convertido en esencia, en savia vivificadora de una nueva obra con valor más o menos positivo, pero con una ruta marcada que fija nueva etapa en el resurgir poético de esas naciones.

Argumento de *Una viuda difícil*: Isabel, platera, viuda, joven y codiciable, es asediada por pisaverdes y por un antiguo martelo suyo, con no muy honesto fin. Mariano, bravucón y pendenciero, condenado por la justicia a la horca, puede hallar la salvación si una mujer lo pide por marido. Atosigada Isabel por la burla y los asedios de quienes creía sus amigos, y para verse libre, pide al rufián por marido en un matrimonio ¡blanco! Pero en tal matrimonio surge un amor, que será nudo central de la obra. Resulta que Mariano ha sido siempre un débil cobarde y se adjudicó una serie de muertes que no había cometido; y habiéndose justificado ante el tribunal y confesándoselo a su mujer, ésta le rechaza: cree haberse casado con una fiera y luego le resulta «un león de circo».

Intenta embarcarse Mariano, pero hay una reunión de pretendientes en la platería de Isabel y, como el negocio va mal y los asistentes pueden además de divertirse pagarlo, se presenta Mariano, a propósito del cual se hacen las más

crueles burlas, pero que al fin, entre empellones y golpes, se hace respetar y adquieren lo que él les manda, permaneciendo –tras escarnecerlos– con su mujer, a quien este hecho ha reconquistado.

El carácter de esta obra teatral es tan jocoso, que toda ella puede muy bien pasarse en una sonrisa, y los chistes –dando la tónica teatral– menudean. Indudablemente, tiene una ligera conexión con los entremeses de un cierto color del siglo XVII y la astracanada del mejor abolengo, como la de Muñoz Seca y Arniches.

Como hemos visto por el argumento, a grandes rasgos, el comienzo de la obra está cimentado en el romance de Lugones, con una sola diferencia: su fin, bravo en éste y feliz en aquél.

Otros muchos matices hacen que varíe la adaptación: mientras Ña Justa es vieja y fea, Isabel es joven y guapa y de yapa acomodada. El reo es en Nalé un inocente bravucón, un Miles Gloriosus, un fanfarrón, que por este mismo hecho no conviene a la majeza del desertor, más apegado al uso bravo de lo hispánico del siglo XVII.

Los caracteres son minuciosos, con un regodeo en la descripción teatral inusitado, como si buscara los últimos y recónditos motivos humorísticos.

La acción no es muy precisa, y si aparecen cuadros diferentes en los que ha habido psicológicamente un corte y por ello abundan los desdibujos de situaciones, no es una relación de causa y efecto, sino un capricho del autor, que ha salido alegre a fuerza del ingenio y buen humor de «Chamico».

Detalles de sal gruesa los hay, además que lucen unas muy valle-inclanescas acotaciones: «y con una diadema en la frente» (señala con los dedos como si fueran cuernos).

Nada hemos hablado de la época de la obra, que es la colonial argentina, y donde no hay de tal más que el nombre y las insinuaciones –ad literam– y posiblemente algo de indumentaria, que podría representarse muy bien sin ser exacta. Por otra parte, el chiste que con ella pudiera hacerse no tiene vis cómica, por no estar bien determinada y no ofrecer contraste rotundo, como en algunas obras de Bernard Shaw.

Pero si en este aspecto no puede considerarse a Nalé Roxlo como un autor perfecto, hay que concederle la palma en algunas situaciones y en los chistes, basados ora en situaciones, ora en retruécanos, ora en respuestas.

CONCLUSIONES

Las versiones hasta ahora conocidas pueden agruparse en tres aspectos:

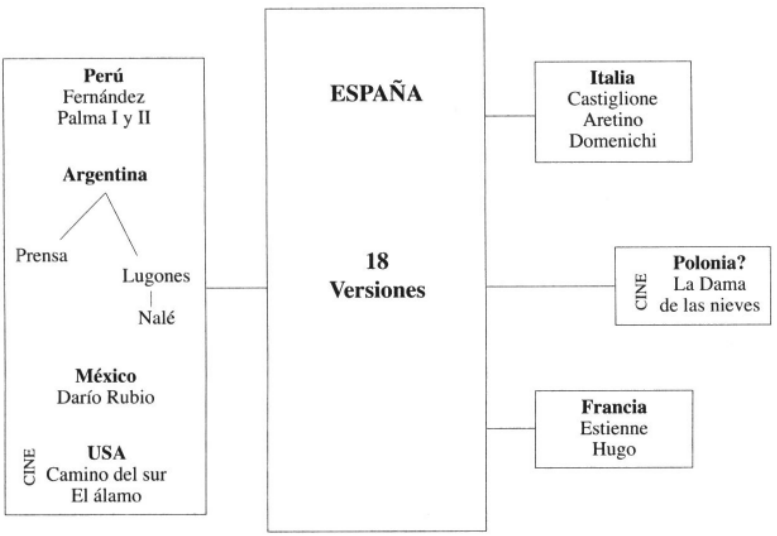
1. Ausencia de la acción.
2. Presencia de la acción.
3. Por la protagonista.

1. Solo es un juego de palabras, la picardía está en responder ofensivamente a una mujer que antes ha insinuado un insulto. Ocurre en Castiglione, seguido textualmente por Asensio (siglo XVIII) e ideológicamente por Villalón, Timoneda, Santa Cruz (siglo XVI) y Lope de Vega.

2. Hay acción: cabalga el individuo hacia el suplicio en un asno conforme a la costumbre de los siglos áureos: *Miscelánea*, D. Fernández, Lope de Vega, C. Monroy, Covarrubias, Arguijo, Ricardo Palma (I y II), *La Mañana* y Ricardo León.

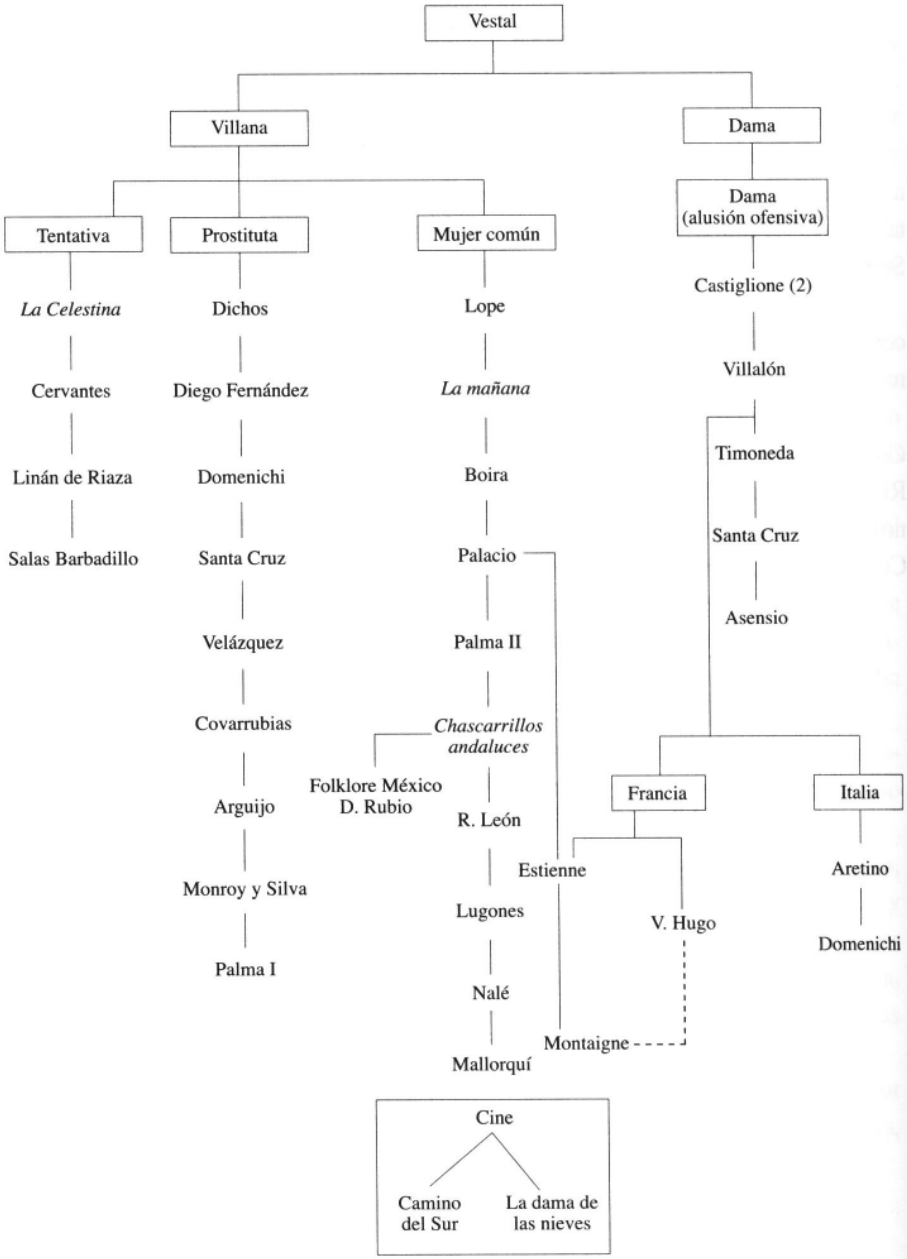
3. La protagonista es unas veces una mujer: *Noble*: Castiglione, Asensio. *Común*: Villalón, Timoneda, Santa Cruz I, Lope de Vega, Velázquez, Monroy, Ricardo Palma (II), *La Mañana*, Lugones, Nalé. *Ramera* (eufemísticamente o no): Aretino, *Miscelánea*, D. Fernández, Timoneda, Santa Cruz (P. II), Velázquez, Covarrubias, Arguijo, Palma I, León.

Difusión



Motivo P 512.1
Salvado de la ejecución por una mujer que le pide en matrimonio

Difusión


Vestal
Villana
Dama
Tentativa
Prostituta
Mujer común
Dama (alusión ofensiva)
La Celestina
Dichos
Lope
Castiglione (2)
Cervantes
Diego Fernández
La mañana
Villalón
Linán de Riaza
Domenichi
Boira
Timoneda
Salas Barbadillo
Santa Cruz
Palacio
Santa Cruz
Velázquez
Palma II
Asensio
Covarrubias
Chascarrillos andaluces
Arguijo
Folklore México D. Rubio
R. León
Francia
Italia
Monroy y Silva
Estienne
Aretino
Lugones
V. Hugo
Palma I
Nalé
Domenichi
Montaigne
Mallorquí
Cine
Camino del Sur
La dama de las nieves

La Ley

Según el original italiano de Castiglione, era «in Spagna usanza»; para Villalón, «uso de Castilla y de otras muchas provincias» que Santa Cruz (P. XVI) transforma en «ley muy antigua de los godos»; para Domenichi estaba en «tutta Italia»; para Asensio «era antigua costumbre y uso»; Palma destaca su antigüedad y extensión: «en aquella tierra era ley»; y aún se debilita más en *La Mañana*: por «una peregrina disposición».

En torno a esta ley, y en relación con su origen, se han sugerido múltiples versiones: para el guionista del *Camino del Sur* ya era uso entre los romanos; Víctor Hugo cita una ley gitana de la legislación inglesa: las *Burlington's Observations*; en una *Sacra Rappresentazione* italiana sobre el milagro del ahorcado salvado, la abusadora Falconeta apela a la ley del país, España, y en una nota de la *Revista de Filología Española*, 1926, p. 273, se dice:

> En el antiguo derecho consuetudinario (en Alemania, Francia y España) el condenado a muerte podía salvarse si aceptaba casarse con la mujer que le pidiera en matrimonio.

La negativa a aceptar el casorio

En principio solo era un puro motejar de delincuente y de liviana; pasó a mayores con el condenado y su rasgo de desprecio por la dama o daifa: por la edad, los defectos físicos o la fealdad (da lo mismo, lo hemos visto, que sea hombre o mujer). parece indudable que la cojera era muy frecuente –a pesar del refrán: Quien no goza coja de Venus no goza– pero la devaluación casi total se produjo en el folklore del siglo XX: era chata (Andalucía), chata, china y chaparra (México).

Posible origen del motivo

A tal propósito, dice Menéndez y Pelayo: «Nada puede decirse a ciencia cierta sobre esta fantástica ley, tan traída y llevada por nuestros antiguos escritores». Luego intenta justificarla con una posible errónea interpretación de una cláusula del Fuero General de Toledo. Todo ello, ya lo ve el genial maestro, no es más que una hipótesis quimérica y, por tanto, el valor de la afirmación de Melchor de Santa Cruz –en ésta como en aquélla– es totalmente nulo (Menéndez Pelayo, 1943: 176-79 y Alonso, 1949: 65-66). Puede ser que esta ley se halle en algún Fuero provincial.

Lo más próximo que he podido encontrar es una ley de Las Partidas (P. VII, Título XX, Ley III), dado que el forzador debe morir y perder todos los bienes a favor de la ofendida:

> fueras ende si después deso [el forzamiento] ella casase de su grado con aquel que la robó o la forçó.

Quizá sea recuerdo de esta brevísima mención de Anneo Séneca el Viejo (*Controversias*, 1974: III, 5):

> Rapta raptoris aut mortem aut indotadas nuptias optet.

Como sucede en la Epístola de Madreselva a Mauseolo, de J. Rodríguez de Padrón, que recordaba la docta M. R. Lida:

> Oi fue judgado [Mauseol] a la muerte a requesta de la reclamante Adelfa, por la fengida fuerça que contra nos avía cometido; e tendido en la grand plaça el estrado de duelo para lo descabeçar, pareçió Artemisa, aquella malquista de vos donzella que él tanto amava, en tal son razonando:
>
> ¡Oid, oid, padres conscriptos, oid la querellosa forçada Artemisa! E tú, carniçero de la real sangre, detén el cuchillo. No contradigo, padre, a las nuevas leyes, antes os demando complimiento dellas. Mauseol me forçó, hijo del rey Anteón; Mauseol me robó el grand tesoro sin estima de mi castidat. Manda la ley que deva morir, si la persona forçada, por el matrimonio no lo quisiera salvar. Yo con la justa mano me puedo vengar, e a mi poder es la devida vengança. No es gran vitoria vençer al vençido; el alto coraçón perdona las injurias ... No muera Mauseol, biva por el matrimonio, la piadosa ley consiente sea marido mío (Hernández Alonso, 1982: 355; véase Lida, 1977: 44-45).

Sin embargo, flotaba en el ambiente barroco un recuerdo clásico que encontramos en el Padre Juan de la Cerda:

> Y si [las vestales] topassen por la calle a alguno que llevassen a justiciar, le daban por libre, por reverencia de la monja vestal ...

y, algo más adelante, se muestra más explícito:

> Aquellas vírgines consagradas a la diosa Vesta, a cuya puríssima castidad, la grandeza de los tribunos y censores de Roma, no se desdeñaban de hazer acatamiento y aquellas que con sola la magestad de su virginidad, si algunos condenados a muerte acaso encontrauan, quedaban libres de pena; quebrantando la fuerça de las leyes y criminales sentencias (Cerda, 1599: III, 23, 390).

y lo repite también A. de Villegas:

> Assí como era ley entre los romanos que si llevando a justiciar a algún delinquente, y se atravessaba en el camino acaso alguna virgen Vestal, por su respeto, de que era persona religiosa era libre y lo mismo es entre cristianos, si persona Real se encuentra en el camino con el que va a morir, le concede la vida (Villegas, 1603: 37d).

y aún el P. Victoria:

> Y si quando ivan por la calle encontravan alguno que llevassen a ajusticiar, era libre de qualquiera pena, assi de muerte, como de otra más leve, como el tal encuentro se jurasse no aver sido de industria, o de caso pensado, sino casualmente (Vitoria, 1722: I, VII, 32).

El debilitamiento de la «ley» es, pues, progresivo y tomará unos caracteres especiales en América; tanto para Lugones como para Nalé, es una especial benevolencia de los tribunales: en Lugones, por conmiseración y simpatía a tan agradable joven; en Nalé, por temor a errar una sentencia que no está muy clara.

De la «ley» y su debilitación se ha pasado a una arbitrariedad del Consejo de Guerra y a una excepción –por dudas– en el tribunal civil.

Situaciones

Podríamos resumirlas en dos: *Motejar* (Castiglione, Villalón, Timoneda, Santa Cruz –Parte XI–, Lope y Asensio) o *Morir* (*Miscelánea*, Diego Fernández, Santa Cruz –Parte IV–, Velázquez, Monroy, Covarrubas, Arguijo, Palma –I y II-, *La mañana*, R. León).

En relación con éstos están el de Lugones, aunque algo debilitado porque no es más que el pregón de su destino, y el de Nalé que va camino de la horca también, en lo cual es como si dijéramos seguidor de la más rancia tradicionalidad –ya que también va sobre un asno–. Es posible que este detalle en Nalé surgiera, como en Lugones, debido al recuerdo tradicional de *La Celestina* o *El Buscón*.

Vemos, pues, que se hallan en conexión con los más auténticamente castizos, aunque en cierto aspecto –el asno– hayan podido llegar por diferente camino, también muy trillado.

Personajes

La correspondencia de personajes es notable también. En el primer grupo de cuentos hallamos un escudero y un caballero que han sido encarcelados por causas «tenues», y en correspondencia nos hallamos con dos damas a quienes simultáneamente se podrá motejar de hetairas.

La divergencia de personajes se acentúa a partir de este momento: el segundo grupo se halla integrado por un «hombre» de vida más o menos arriscada y por un declarado malhechor, y les corresponden dos damas de vida airada.

Sin embargo, en Lugones es un soldado, un desertor, y su opuesto una vieja; en Nalé, un malhechor sui generis, que es un inocente, y una joven viuda. Se ha ido debilitando la tradición también; ya no es en sentido general una mujer de la mancebía, es una sencilla mujer, y por ello puede ser hasta hermosa y honesta. Lo mismo ocurre con el protagonista masculino: de forajido ha pasado a ser un soldado que ha abandonado las armas, y luego –en el último periodo– un «bocazas».

Recompensa

En este sentido están conformes todas las versiones, excepto de la L. Lugones. Todos salvarán la vida y tendrán libertad, mientras que el joven soldado irá a prisión perpetua. Nalé tuvo que apartarse en esto de la versión de Lugones, porque de lo contrario se desharía la trama teatral que da lugar a su obra. Ahora bien, ¿lo hizo recordando viejos antecedentes o viendo la necesidad escénica? Más bien creo en esto último que en ningún otro aspecto. No hay que olvidar que el poeta recrea y, por tanto, pone de su parte cuanto informa la obra.

Solución

Hasta ahora viene habiendo dos divisiones, pero en la solución final se nos presenta una nueva divergencia. No es la meramente material de la diferencia de procedimiento, sino una última debilitación al cumplir el giro evolutivo.

El primer grupo de cuentos no tiene otro motivo que el de motejar de facineroso y de impúdica. Pero el segundo tiene por consecuencia la horca, es decir, la muerte; y Lugones (fusilamiento) se adhiere a este sistema. Mas Nalé tergiversa el sentido tradicional. aprovechando un movimiento teatral propio de la comedia: el fin feliz y, por ello, su desenlace es el matrimonio.

Nueva y última debilitación en la cual se consuma ya la evolución total del cuento primitivo, perdiendo la ingénita barbarie para convertirse en un episodio jocoso. Era un rasgo de hombría y se convirtió en una carcajada.

Ha ido a menos el valor personal, es verdad, pero ha ganado en expansión, aunque no nos atrevemos a afirmar la bondad de la obra.

Esta debilitación encarna un cambio ambiental de la fortaleza –admitimos ruda– de las primeras versiones, hasta la pulcra –sólo hasta cierto punto– versión jocosa de Conrado Nalé Roxlo.

Es indudable que el lazo de unión es fortísimo, pero no por ello debemos dejar de hacer notar las características que ellos encierran; de lo que concluimos, afirmando: aquellas corrientes soterrañas, que se van debilitando por la distancia y el tiempo, unen nuestro vivir y el de hispanoamérica. Cuanto más nos acerquemos a ellos, más próximos los tendremos y no podrán, por tanto, olvidar ni debilitar nuestra tradición, que no afirmo en sentido general.

Conclusión

Hemos expuesto una histórica evolución que, partiendo de una frase –cuasi refrán– con raíces posiblemente latinas (siglo XV), nos ha llevado a dos mundos: Europa y América (toda) con un cuentecillo que se ha clasificado, según su perspectiva, con los motivos:

J 1189.1.-	Punishment escaped by marrying
P 512.-	Condemned woman may be freed by marrying a rogue

y que ha tomado asiento en muy diferentes tipos literarios: diálogo, facecia, noticia, teatro, narrativa... y hasta séptimo arte.[9]

9. Publiqué una primera versión de este estudio en *Cuadernos de Literatura*, 7, 1950, pp. 261-276; años más tarde Emilio Carilla publicó «Sobre la elaboración poética de Lugones», *Humanitas*, de Tucumán, 1954, núm. 5, que reeditó en sus *Estudios de Literatura argentina (S. XX)*, Tucumán, U. N. de T., 1968, 2.ª ed., corregida y aumentada, 127 pp. (ahora ya menciona a Nalé Roxlo); en 1962, María Rosa Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, nota en la p. 694, recuerda a Timoneda, Santa Cruz, *La Lena*, Diego Fernández y *El Infanzón de Illescas*. Pero el investigador que más ha tocado este tema es M. Chevalier: en *Cuentecillos tradicionales* (1975), utilizó cuatro textos; en *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII* (1982), añade uno más; en *Cuentos folklóricos* (1983), añade dos más, franceses; en su edición de Timoneda (1990), otros más: español e italiano; y en la de Santa Cruz (1997) tres más: dos españoles y uno holandés. Y aún así, tenemos algunos más, como se ha visto. En ningún caso aquel ensayo juvenil ha sido citado.

Bibliografía

ALONSO, A. (1949): *Castellano, Español, Idioma Nacional*, 2.ª ed., Buenos Aires, Losada.

ALONSO, Dámaso (1951): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.

BOIRA, Fernando (1901): *Chascarrillos andaluces coleccionados y narrados por un andaluz*, Sevilla, Celedonio de Salas.

BOIRA, R. (1862): *El libro de los cuentos*, 2.ª ed., Madrid, Imp. Miguel Arcas y Sánchez, 3 tomos.

CARILLA, E. (1968): *Estudios de literatura argentina (S. XX)*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

CASTIGLIONE, Baltasar (1985): *El Cortesano*, Barcelona, Ediciones Orbis.

CERDA, Juan de la (1599): *Vida política de todos los estados de mugeres*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.

CERVANTES, Miguel de (1918): *Comedias y Entremeses*, Schevill y Bonilla (eds.), Madrid, Gráficas Reunidas.

— (1922): *Novelas ejemplares*, Madrid.

CHENOT, B.y M. CHEVALIER (eds.) (1979): *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

CHILDA, A. H. (1950): *Los cuentos criollos de Lugones*, Buenos Aires.

CHILDERS, J. W. (1948): *Motif-index of the Cuentos of Juan Timoneda*, Bloomington, Indiana University Press.

Controversias (1974), Londres, Loeb.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1943): *Tesoro*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Horta.

CUARTERO, P. y M. CHEVALIER (eds.) (1990): Juan Timoneda, *Sobremesa y alivio de caminantes* en *Buen aviso y Portacuento*, Madrid, Espasa-Calpe.

DOMENICHI, L. (1564): *Facetie, et motti, et burle di diversi signori*, Florencia, Giunti.

DUTTON, Brian (1990): *Cancionero Castellano*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

FERNÁNDEZ, Diego (1963): *Crónica del Perú*, Madrid, Atlas.

HERNÁNDEZ ALONSO, César (ed.) (1982): Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, Madrid, Editora Nacional.

LIDA, M. R. (1977): *Estudios de Literatura española del s. XV*, Madrid, Porrúa Turanzas.

LINÁN DE RIAZA, P. (1876): *Rimas*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

LOPE DE VEGA (1989): *El Infanzón de Illescas*, en *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, tomo III, Blanca de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar.

MALLORQUÍ FIGUEROLA, José (1988): *La marca del cuatrero*, de la serie *Dos hombres buenos*, núm. 63, Barcelona, Forum.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1943): *Orígenes de la novela*, 2.ª ed. Santander, CSIC, 3 vols.

MONROY, C. (1969): *Fuente Ovejuna*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Castalia.

MONTAIGNE, M. (1967): *Oeuvres complètes*, París, Seuil.

ONÍS, F. de (1934): *Antología de la poesía española e hispano-americana*, Madrid.

PADILLA, Fr. P. (1583), *Romancero*, Madrid, Francisco Sánchez.

PALACIO, M. y L. RIVERA (1863-1864): *Museo cómico* o *Tesoro de los chistes*, Madrid, Lib. de Miguel Guijarro.

PALMA, R. (1964): *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar.

ROTUNDA, D. P. (1973): *Motif-index of the Italian Novella in Prose*, Nueva York, Haskell.

RUBIO, Darío (1940): *Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mexicanos*, 2.ª ed., México, P. Márquez.

SALAS BARBADILLO, A. J. (1974), *El gallardo Escarramán*, en *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas y El gallardo Escarramán*, Valencia, Estudios de Hispanófila, núm. 30.

SANTA CRUZ, Melchor de (1997): *Floresta Española*, M. Chevalier y Pilar Cuartero (eds.), Barcelona, Crítica.

SANTA CRUZ DE DUEÑAS, M. (1911): *Floresta española*, Madrid.

SEVERIN, Dorothy (1990): *La Celestina*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra.

TUNINGIO, G. (1609), *Apophthegmata*, Leiden.

VEGA, Lope de, véase Tirso de Molina.

VELÁZQUEZ DE VELASCO, A. (s. a.): *La Lena*, Valencia, Plutarco.

VILLALÓN, C. (1967): *El Scholástico*, R. J. A. Kerr (ed.), Madrid, CSIC.

VILLEGAS, A. de (1603): *Vitoria y triunfo de Cristo*, Madrid, Luis Sánchez.

VITORIA, Padre B. (1722): Primera parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Martí.

CUENTOS Y CUENTISTAS: CRUCE DE TRADICIONES EN HISPANOAMÉRICA

Aurelio González
Colegio de México

LA TRADICIÓN EUROPEA EN AMÉRICA

Es evidente, y lo podemos decir con seguridad –a partir de los *corpora* recogidos de cuentos, canciones, romances, leyendas, etc.– que un copioso acervo de literatura tradicional pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron. El género cuento, en su acepción más general, acompañó a los navegantes, misioneros, exploradores, soldados y funcionarios al Nuevo Mundo como parte de su acervo cultural tradicional, pues los cuentos, leyendas y versos de los romances y cantares reflejaban los valores de la comunidad a la cual pertenecían, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción. Por otra parte, los hombres y mujeres que contaban los cuentos lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y así simplemente lo conservaban en su memoria, y quienes los escuchaban, aunque fueran originarios del Nuevo Mundo, también lo hacían suyo, pues aunque la estética de los textos apenas se estuviera integrando, los motivos y tópicos que contenían aquellas narraciones eran perfectamente asimilables y correspondían a muchos de sus esquemas de valores o podían reinterpretarse desde la perspectiva de éstos.

Según los estudios demográficos realizados sobre los primeros tiempos de la exploración y colonización del Nuevo Mundo, a lo largo del siglo XVI se desplazaron a América aproximadamente 200.000 personas, un 80 % de ellos de habla castellana (la mayoría andaluces: 37,5 %; después castellanos: 26,7 %; y extremeños: 14,7 %). Boyd Bowman (1968) ha calculado que el componente

femenino, muy importante en la transmisión de los textos tradicionales, pasó de un 10 % en los primeros años a un 23 % mediado ese primer siglo de la presencia española en América. Por el contrario la población indígena sufrió un enorme desplome por las nuevas enfermedades y la violenta situación derivada de la Conquista.

En su primer viaje en busca de las Indias en 1492, Colón desembarcó en la isla de Cuba esperando encontrar el palacio del Gran Khan; no lo halló, pero en poco tiempo la isla fue el punto de llegada de Europa, y pasaje obligado para el avance al nuevo mundo y por lo tanto el primer espacio en el que se desarrollaba la cultura europea y se irradiaba al resto del continente. No fue sino hasta 1512 cuando la colonización de la isla comenzó realmente, cuando el capitán español Diego Velázquez de Cuéllar fundó la ciudad de Baracoa en la costa oriental. Este mismo capitán posteriormente fundaría otros asentamientos importantes, como Bayamo, Santiago de Cuba (1514) y La Habana (1515), que convirtieron a Cuba en la base de abastecimiento para las distintas expediciones a México y la Florida. En esas ciudades recién fundadas es seguro que se oirían contar cuentos y entonar romances lo mismo en las faenas relacionadas con el almacenamiento de los productos agrícolas, que en las reuniones de soldados y aventureros o campesinos al amor del fuego en las noches tropicales. En estas ocasiones se recordarían las hazañas de Carlomagno o del Cid que contaban los ciclos épicos y caballerescos romancísticos, pero también es muy probable que se contaran las venturas de Juan sin Miedo o las artimañas de Pedro de Urdemalas con la vitalidad y naturalidad que caracteriza a las narraciones tradicionales.

También como expresión y testimonio de la cultura tradicional encontramos elementos de relatos folclóricos en la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, obra de propósito cronístico de Bernal Díaz del Castillo, y son muy importantes las narraciones recogidas por fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Por otra parte también tenemos ejemplos de temas de cuentos tradicionales en composiciones literarias posteriores, pero todavía en el siglo XVI, como *El Bernardo*, de Balbuena.

No hace falta investigar mucho para suponer con buenas razones que los cuentos

> En España los habían contado las abuelas a sus nietos en las noches de invierno, sin sospechar seguramente que al poblar la imaginación de los pequeños con seres brillantes y fabulosos: genios, gigantes, ogros, duendes, princesas encantadas y encantadoras, abonaban el terreno para que ellos los encontraran en persona, cuando desembarcaran en América. Aquí no era sólo la naturaleza exótica y desbordada la que fingía a sus ojos las figuras

> insólitas. ¿Acaso los ex soldados de las guerras de Italia, labradores extremeños, artesanos andaluces, escuderos castellanos, no reproducían rasgo por rasgo a los héroes de los relatos infantiles, inspiradores igualmente de muchas novelas de caballería? (Mújica, 1985: 8).

EL CUENTO TRADICIONAL EN LA CULTURA ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA DEL DESCUBRIMIENTO

En el sentido de la forma de transmisión podemos definir la Edad Media como el periodo en el cual tiene preponderancia la cultura de transmisión oral y tradicional y con ella la integración de este tipo de literatura en todos los estamentos sociales. La formación del público culto a partir del desarrollo de la sociedad cortés y después la invención de la imprenta de tipos móviles por Gutenberg con la consiguiente difusión de la cultura escrita hacen que los siglos XVI y XVII sean un tiempo de convivencia de la cultura culta escrita y la cultura tradicional de transmisión oral.

Una de las colecciones hispánicas de cuentos más antiguas en el mundo medieval es la muy curiosa *Disciplina clericalis*, del judío converso Rabí Moseh Sephardi, bautizado en Huesca en el año 1105 con el nombre de Pedro Alfonso. Esta colección estaba integrada por proverbios árabes, versos de coplas, fábulas de animales y treinta cuentos, los más antiguos consignados por escrito en castellano, cuya casi totalidad muy probablemente habría oído de viva voz el nuevo converso. Sobre el objeto de la colección podemos suponer a Pedro Alfonso una intención de reforzar técnicas didácticas o tal vez una conciencia tradicional y que así, para librar a los cuentos de su posible pérdida decidiría recogerlos, actitud imitada a principios del siglo XVI por el librero valenciano Joan de Timoneda en *El patrañuelo*, con más de cien narraciones cortas de estilo tradicional.

Durante los siglos XVI y XVII, se publican o componen diversas obras que nos sirven de testimonio de la presencia y vigencia del cuentecillo tradicional, patraña o conseja de viejas en la cultura hispánica culta. Ejemplo de esto son las obras de Juan Aragonés (*Doce cuentos*), de Juan Arce de Otálora (*Coloquios de Palatino y Pinciano*, hacia 1560), de Pero Mexía (*Coloquios*, 1547), Sebastián Mey (*Fabulario*, 1613) o el manuscrito llamado *Dichos graciosos de españoles* (aproximadamente copiado hacia 1540).

Por su parte el mencionado editor Joan Timoneda en *El sobremesa* ya destacaba «los tres caracteres fundamentales del cuento: brevedad, jocosidad y oralidad» (Chevalier, 1982: 10). También la presencia de lo maravilloso (*mirabi-*

lia) era habitual en la Edad Media, sin embargo, en España, desde el siglo XIV se dudó de la existencia de seres fantásticos como las hadas, lo cual indica que con anterioridad se creyó que debieron existir. Tanto es así que Alfonso de Valladolid, cronista de la Corte de Alfonso XI escribió un libro denominado *Tratado contra las hadas*. A pesar de esto, estos seres elementales siguieron manifestándose, sobre todo durante los siglos XVI y XVII y en las narraciones populares.

Son muchos los ejemplos de la presencia de cuentos tradicionales en las manifestaciones literarias cultas de los siglos antes mencionados que siguen vivos en la tradición oral actual hispanoamericana tal como ha mostrado detalladamente Maxime Chevalier con abundancia de datos que aquí recordamos. Por ejemplo, el cuento publicado en un pliego suelto de 1510, llamado «Como un rústico labrador engañó a unos mercaderes», lo recoge Cervantes en el *Quijote* (II, 21), y sigue presente en la tradición oral actual de Puerto Rico, México y Chile (Chevalier, 1982: 53-60).

Otros ejemplos que se pueden recordar son el cuento que tiene como tema el condenado a quien le proponen para perdonarlo casarse con una mujer muy fea que se recoge en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, y que aparece también en *Dichos graciosos de los españoles*, de 1540 y que se ha recogido en la tradición oral de México (Chevalier, 1982: 142).

El teatro del Siglo de Oro, caracterizado por ser el gran espectáculo de la época y tener un público que englobaba todos los estamentos sociales, también recoge cuentos populares algunos de los cuales siguen vivos hoy en día en la tradición oral de Hispanoamérica, por ejemplo el cuento del médico y la moneda falsa que da argumento al *Entremés famoso de las viudas* es tradicional en México. En una de las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón, *Entre los sueltos caballos*, ejemplo del primer teatro áureo se recoge el cuento del duende que se va de la casa con el dueño, también presente en la tradición oral hispánica actual (Chevalier, 1982: 249-250).

Un cuento muy difundido hoy en día es el de «La hija del diablo», que recoge Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español* (1593), del que se han recogido varias versiones en México, Panamá, Chile y Argentina, amén de en diversas regiones españolas (Chevalier, 1982: 166-178).

Otro ejemplo es el cuento de «Las tres preguntas» (Aa-Th, 922), que aparece como la Patraña XIV de *El Patrañuelo* (1522) de Timoneda y que también se ha recogido en la tradición oral actual de México y Argentina (Chevalier, 1982: 115-117).

Sería muy largo recordar los múltiples ejemplos del uso del cuento popular que se hace en el teatro breve ya que en ocasiones, especialmente en el

teatro breve (entremeses, bailes, jácaras, etc.), los cuentecillos tradicionales se ven dramatizados o son el núcleo de la obra, sin olvidar el abundante uso que hacen Lope, Cervantes, Tirso y Calderón de motivos cuentísticos en sus obras dramáticas mayores.

LA TRADICIÓN INDÍGENA

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo tuvo distintos aspectos según las condiciones geográficas y la organización social de la población local. No es lo mismo el Imperio azteca que las regiones casi sin población sedentaria del Río de la Plata y desde luego no es lo mismo la alianza entre los tlaxcaltecas y Hernán Cortés contra los aztecas que las guerras entre Pizarro y Almagro en el Perú a la caída del imperio inca. Tampoco eran iguales las condiciones culturales de los distintos pueblos. Por ejemplo, Elisa Mújica considera que en el Reino de la Nueva Granada, hoy Colombia,

> a la llegada de los conquistadores españoles, la mentalidad de los nativos flotaba aún en el ciclo cosmogónico, bañado en ocasiones de grandeza y en otras de pavor, sin desarrollar el grado requerido por esta forma de narración [el cuento], profunda en el fondo, pero ligera y juguetona en la superficie (Mújica, 1985: 8).

El mestizaje cultural no fue homogéneo en ningún país de Hispanoamérica debido a los diferentes grupos indígenas y a las distintas formas de la presencia española, así como a la organización productiva que se estableció. Desde luego hoy en día aún hay grupos y comunidades en los cuales el sustrato cultural prehispánico es más evidente, sin embargo, en todos es clara la interacción de tradiciones.

Se puede decir que el conocimiento de la narrativa tradicional oral indígena de México y de otros países empezó desde el mismo siglo XVI cuando los cronistas y frailes misioneros transcribieron alguno de los relatos que contaban los indígenas. Más adelante, durante el periodo virreinal, se siguieron registrando bastantes relatos populares, pero éstos en su gran mayoría provenían de los núcleos urbanos y especialmente en la forma de leyendas y relatos de acontecimientos sobrenaturales. Es sólo hasta finales del siglo XIX que vuelve a aparecer el interés por la cultura popular y en ésta por los cuentos y relatos tradicionales. La antropología contemporánea ha prestado especial interés a la recolección de todo tipo de relatos, aunque a veces ha olvidado el valor literario que tienen los

cuentos y los ha enfocado como documentos probatorios de supervivencias de elementos prehispánicos y no como expresiones literarias tradicionales, vigentes hoy en día, de una amalgama cultural.

También es indudable que los cuentos tradicionales son ejemplo de la expresión cultural de las lenguas indígenas y fuente importante de la literatura que hoy en día se escribe en esas lenguas como expresión culta. Ejemplo de esto lo tenemos en las narraciones en náhuatl, purépecha o maya en México, quiché en Guatemala o diversas lenguas peruanas, además del caso particular que representa el bilingüismo guaraní-español en Paraguay.

Modernamente (siglos XIX y XX) diversos autores han hecho recreaciones cultas, tratando de seguir la estética popular, de cuentos tradicionales. En México está el indigenismo de Francisco Rojas González en *El diosero*, obra donde no falta el vínculo del escritor con el folclor y con las costumbres indígenas y rurales. Los valores de su obra residen sobre todo en la sinceridad que pone al ver esos ámbitos, y en la sencillez y transparencia para relatar sin actitudes pretenciosas. Esto tal vez se deba a que llevó a cabo diversos estudios etnológicos sobre el país, y los viajes que realizó para estos estudios le sirvieron también para conocer de manera cercana y directa a la población indígena y rural de México. El éxito de *El diosero*, publicado por vez primera en 1952, continúa hoy en día, además de que varios de sus relatos sirvieron a Carlos Velo para su película *Raíces* (1953), premiada internacionalmente. También destaca el caso en Perú de Ricardo Palma con sus *Tradiciones peruanas* o de José María Arguedas con *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1947),[1] colección de tradiciones, mitos y leyendas que recogió en diversos planteles educativos de su país y marcados por una clara posición de reivindicación del mundo indígena presente en toda su obra y especialmente en *Los ríos profundos*.

También el cuento tradicional de origen indígena ha sido el punto de partida básico de las narraciones de diversos autores, buen ejemplo de esto pueden ser los relatos mayas presentes en las *Leyendas de Guatemala* (1930) que escribió Miguel Angel Asturias, así como en su novela *Hombres de maíz* (1949). También los elementos folclóricos africanos están en la base de los *Cuentos negros de Cuba* (1940), de Lydia Cabrera. Este aprovechamiento de la materia tradicional indígena también está presente, con rasgos muy dispares, en textos de Enrique López Albujar, *Cuentos Andinos* (1920); de Ricardo Güiraldes, *Cuento de muerte y de sangre* (1915); de Carmen Lyra, *Cuentos de la tía Panchita* (1920) y de Demetrio Aguilera Malta, *Los que se van* (1930).

1. Esta última obra recoge traducciones al castellano y reescrituras de cuentos agrupados, en parte, por Jorge Lyra.

Otro tipo de versiones es el que podríamos llamar de las «recreaciones indigenistas» como las hechas en México por Andrés Henestrosa, Ermilo Abreu Gómez o Mediz Bolio en las cuales el tema pertenece a la tradición europea, pero ha sido recreado a la manera indígena, tal como la entienden estos autores desde una posición ideológica o estética.

No hay que olvidar otros casos de recreaciones como los de Vicente Riva Palacio, Luis González Obregón, Juan de Dios Peza y Artemio de Valle Arizpe en una perspectiva criollista o simplemente más urbana y alejada del mundo indígena.

TIPOS Y SENTIDO DEL CUENTO TRADICIONAL EN HISPANOAMÉRICA

En Hispanoamérica los tipos del cuento tradicional siguen las líneas generales de otras regiones. En general se puede decir que el cuento popular no es tan ingenuo como parece. Tampoco tan sencillo. En todos los países y todas las culturas, da lo mismo que hablemos de celtas, egipcios, hindúes, persas, árabes, así como chinos, germanos y vikingos, o mayas, purépechas o guaraníes, el cuento se ha cultivado desde la antigüedad más remota, caracterizado por su valor de ficción y su función de entretenimiento que sobrepasa cualquier propósito didáctico deliberado, y con sorprendente identidad en los temas y los tratamientos en las distintas regiones del mundo.

De manera sintética los tipos de cuentos tradicionales que encontramos en Hispanoamérica podrían agruparse de la siguiente manera:

Cuentos de animales:

- animales humanizados que actúan como el hombre.
- animales semihumanizados, de inteligencia limitada.
- animales zoológicos, que actúa como tales por lo general en narraciones que tienen otros elementos.

Cuentos maravillosos: tienen siempre un elemento que habla de poderes o propiedades mágicas.

Cuentos disparatados (*nonsense*): relatos en que lo incoherente, absurdo o inverosímil preside las actitudes y las acciones.

Cuentos de costumbres contados por lo general como sucedidos realmente y con intención básicamente humorística.

Cuentos humorísticos: formados por escenas divertidas en la frontera con el chiste, por ejemplos las «charras» mexicanas.

Cuentos religiosos: narran básicamente historias fronterizas con leyendas devotas.

Dentro del cuento tradicional destacan aquellos que han sido denominados cuentos maravillosos y de encantamiento ente los que suelen incluirse todos aquellos cuentos en los que existe la presencia de algún personaje o hecho extraordinario o sobrenatural. Esta modalidad abarca los llamados cuentos de hadas, algunos de animales y los relatos mitológicos o topográficos. La magia en estos relatos no sobrepasa el mundo de lo natural. Lo que ocurre es aceptado y no se cuestiona su veracidad. Puesto que el personaje se encuentra alejado del tiempo y del espacio real todo es posible.

Los distintos estudiosos de este tipo de cuentos han dado diversas definiciones de ellos. Entre ellas destacamos estas dos, la primera de Aurelio M. Espinosa: «Los cuentos de encantamiento son aquellos en los cuales entran los elementos maravillosos y sobrenaturales mezclados con elementos sacados de la realidad...» (Espinosa, 1946, I: 27) y esta otra de Vladimir Propp:

> Una preciosa fuente, un precioso receptáculo de fenómenos culturales desde hace mucho desvanecidos de nuestra conciencia. Lo que hoy se narra, en otra época se hacía, se representaba, y lo que no se hacía, era imaginado (Propp, 1971: 29).

La función de los cuentos maravillosos es la de entretener, pero al mismo tiempo los cuentos tratan de ayudar al miembro de una comunidad a comprenderse a sí mismo y a desarrollar su personalidad como miembro de una comunidad.

Los cuentos maravillosos tienen lugar por lo general en espacios identificados por el escucha como propios para la maravilla o la sorpresa como castillos, ruinas, mansiones, cementerios, bosques o selvas mágicos, islas, etc. Los elementos paisajísticos tienen una significación determinada, en la medida en que el marco forma parte de la acción del relato. Las montañas, las cuevas, los mundos subterráneos etc. aparecen porque suponen riesgo, aventura y desafío para el personaje.

En los relatos maravillosos suele haber desfases temporales, ya que a veces se muestran situaciones donde el tiempo se ha detenido; en otras ocasiones se pasa de un tiempo presente a otro futuro o pasado, etc. Por otra parte, cuando el tiempo es tomado como etapa histórica, la época virreinal o la etapa de la Conquista son las elegidas en muchas ocasiones para ambientar los relatos de este tipo.

Entre los hechos maravillosos más frecuentes destacan personajes que vuelan, seres que se hacen invisibles, vivir en el fondo de las aguas, viajar rápi-

damente por tierras desconocidas, generar sueños proféticos, la humanización de los objetos y el paisaje en general. En los relatos tradicionales maravillosos encontramos muchos y muy diversos personajes, desde reyes, princesas, príncipes, brujas, ogros, hadas, hasta algunos tan extraños y desconocidos como personas sin cabeza, solitarias que salen una vez al año de sus escondites o arañas de color rojo que surgen en cada uno de los amantes y los enlazan, desde luego que los duendes, brujas, magos y demás seres del trasmundo y de la zona indefinida están presentes en la tradición hispanoamericana guardando relación en sus funciones con los equivalentes centauros, dragones, *trolls*, unicornios, elfos, gnomos, serpientes de siete cabezas, etc. de otras regiones. La característica esencial de estos personajes de presentarse y actuar como verdaderas personas y seres animados.

En cuanto a los personajes protagonistas de estos cuentos cabe destacar que suelen ser personas desamparadas, huérfanos, niños no comprendidos por los padres que necesitan la ayuda de la magia y la fantasía para poder superar la realidad.

Por su parte los relatos míticos han sido recogidos especialmente entre las comunidades indígenas y en ocasiones, por la perspectiva antropológica, sobrevalorados o confundidos con cuentos maravillosos.

En muchas ocasiones se han establecido estrechas relaciones entre el cuento maravilloso y el mito, pero es conveniente tener en cuenta que son relatos distintos y que entre ellos existen grandes diferencias. Si en algo coinciden, es que ambos utilizan símbolos. Algunas diferencias entre estos dos tipos de relato son las siguientes: en primer lugar, los mitos tienen un valor fehaciente al contrario de los cuentos que se sitúan de entrada en el ámbito de la ficción, por otra parte es necesario tener en cuenta que los mitos son historias o anécdotas que sólo ocurren a un personaje determinado y en las que únicamente cabe la posibilidad de que le ocurran a ese personaje. Sería, por tanto, imposible que esos acontecimientos sucedieran en la vida de cualquier otro. Sin embargo, los acontecimientos acaecidos en los cuentos maravillosos, si bien resultan sorprendentes e incluso improbables, se presentan como algo más cotidiano, como sucesos que pueden en algún momento ocurrirle a cualquiera.

Y esto es así, posiblemente porque los personajes que conforman las narraciones míticas suelen tener las características de ser seres casi divinos o relacionados con alguna divinidad; pero aquellos personajes que forman parte de los cuentos tradicionales son personas normales, e incluso como se ha mencionado anteriormente niños huérfanos, viudas, pobres pescadores, ciegos necesitados de la caridad y la ayuda de los demás.

En tercer lugar, los relatos míticos utilizan personajes heroicos, casi divinizados, el cuento utiliza personajes más reales y cercanos a la vida cotidiana del escucha. De este modo, se utilizan nombres más comunes para designar a los personajes o incluso reciben el nombre atendiendo a algún rasgo que les caracteriza. Así, por ejemplo, a Pedro de Urdemalas se le llama sí por los engaños que trama, de la misma manera que al personaje de *La Bella Durmiente* se le denomina con este nombre simplemente porque pasó durmiendo muchos años debido a un encantamiento. En el plano más puramente psicológico a propósito de estos dos géneros cabría recordar la siguiente afirmación de Bettelheim:

> Los mitos proyectan la personalidad ideal que actúa de acuerdo con las demandas del super-yo, mientras que los cuentos de hadas representan la integración del yo que permite una satisfacción adecuada de los deseos del ello (1977).

EL CUENTO INDÍGENA

Es obvio que una de las formas mediante las cuales los indígenas americanos preservan y transmiten sus valores y costumbres es la literatura de tradición oral integrada por complejas narraciones míticas que describen extrañas cosmogonías, cuentos y leyendas en los que la realidad convive con la maravilla o puede llegar a ser absurda, fábulas con moralejas en ocasiones alejadas de lo que es habitual en la moral occidental, leyendas y memoratas, incluso testimonios de hechos históricos, etc. La tradición de estos grupos parte de la época prehispánica en la cual existían este tipo de narraciones que transmitían sus creencias como la que hace mención, en el mundo mesoamericano, de la existencia de mundos anteriores, cuatro, el primero destruido por los grandes felinos, el segundo por el viento, el tercero por el fuego y el cuarto por el agua, así los nahuas habitaban el Quinto Sol que sería destruido por temblores de tierra. Estos relatos también contaban las actividades de los héroes míticos como Quetzalcóatl.

En la narrativa oral indígena actual, Lilian Schefler distingue relatos cosmogónicos y mitológicos, relatos etiológicos, de lo sobrenatural, de lo mágico y cuentos de animales (1986: 9-12). Por su parte Carlos Montemayor propone una clasificación que incluye cuentos cosmogónicos, de entidades invisibles, de prodigios, de fundaciones, sobre la naturaleza original de plantas y animales, de transformaciones y hechicería, de animales, de adaptación de temas bíblicos y cristianos y de temas europeos (1998: 17-30). En realidad estas clasificaciones

tratan de matizar, no siempre de manera productiva, las divisiones tradicionales de cuentos maravillosos y de animales y costumbres, así como los relatos míticos (tanto cosmogónicos como etiológicos) y leyendas y memoratas.

Entre los relatos maravillosos que incluyen personajes o situaciones característica tenemos los que se refieren a demonios y hombres, los de brujas y a seres particulares, por ejemplo los «nahuales» en la tradición náhuatl de México o la Xtabay (mujer fantasmal que aparece en la noche y está relaciona con las aguas y que corresponde a los cuentos y leyendas de «La llorona») entre los mayas de ese mismo país. Los «nahuales» son entidades del trasmundo protectoras o dañinas para los hombres que se transforman en animales.

Los enanos y duendes de la tradición cuentística europea pueden tener correspondencia en la apariencia de distintas entidades como los *puus* y *aluxes* de la tradición maya aunque sus funciones pueden ser muy diferentes, como ya lo señaló Stith Thompson: «Many of there identical beliefs are adscribed to similar, but actually different, imaginary creatures» (1951: 247).

Entre los cuentos de animales los más característicos son los que integran el ciclo del conejo y el coyote (igualmente popular en Europa) aunque con adaptaciones al contexto local. Algunos ejemplos: «El conejo y el coyote» (chichimecas, Guanajuato), «El conejo y el venado» (Zoque-popoluca, Veracruz), «El tlacuache y el coyote» (zapotecos de Oaxaca) y «Oro el tramposo», cuento guarijío con el mismo tema de los de conejo y el coyote.

LAS RECOLECCIONES DE CUENTOS EN HISPANOAMÉRICA

Es claro que para hablar de una tradición es fundamental el poseerla más allá de la memoria colectiva en el soporte de la escritura y en el caso de la tradición indígena a través del mecanismo de la traducción. Por lo general hay problemas en las recolecciones pues se tiende a no distinguir los distintos géneros de relatos. Por ejemplo, Carvalho-Neto propone una categoría más general y afirma que el «folclor narrativo comprende mitos, leyendas, cuentos, casos y chistes». Por su parte Boggs habla de «leyendas, mitos, tradiciones» como componentes de los «cuentos» y Poviña dice que la fábula, el cuento, la leyenda y el mito son hechos folclóricos similares. En otros casos se propone el «relato» como sinónimo de narración, mito, leyenda, cuento, memorata, creencia, etc. «En general se observa que los cuentos propiamente dichos abordan preferentemente los temas relacionados con los animales» (Weitlaner, 1977: 29).

Otro problema es la concepción antropológica del cuento tradicional, posición coincidente con otras como la de Arguedas quien pensaba que «para el folclorista o el antropólogo, el cuento oral es "una fuente de conocimiento valiosísimo del modo de ser de cada pueblo"». En el cuento, el hombre de ciencia «halla en forma directa y viviente, la descripción de lo que se llama la cultura material y la cultura espiritual de los grupos sociales». Más adelante decía que

> El cuento, en general, refleja, describe con más exactitud que un tratado especialmente dedicado a este tema, la realidad social de un pueblo: sus preocupaciones, lo que considera como valioso y como negativo, lo que constituye éxito o desventura para él, además de que describe casi todo el aspecto externo de cada grupo humano: sus trajes, sus utensilios, la forma de las casas.
>
> Debe, pues, tenerse muy en cuenta que un cuento folclórico es un documento de valor no sólo literario, artístico, sino social, etnográfico [...] el cuento folclórico refleja la realidad de la vida del pueblo que los inventa: retrata sus costumbres, sus creencias, la idea que tiene del bien y del mal, muestra cómo están instituidas las autoridades que imponen su voluntad o la ley (Arguedas, 1964: 10-11).

Ferdinand de Saussure dijo en su famoso y tantas veces citado *Curso de lingüística general* que «Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero» (1974: 72). Por lo tanto, a partir de esta diferencia, podríamos decir que al editar un texto de tradición oral, esto es, al ponerlo por escrito, simplemente estamos tratando de representar el estado del texto en cuanto lengua hablada. Pero la realidad es que se trata de una situación mucho más compleja que involucra otros factores. En este sentido la psicolingüista Elinor Ochs ya planteó, alejándose de cualquier posición que considere la transcripción como un proceso mecánico y simple, que la transcripción es un proceso selectivo que refleja los objetivos teóricos, las hipótesis y las definiciones del investigador que hace dicha transcripción,[2] esto es, la edición no sólo refleja el estado de lengua sino que propone una forma de síntesis de la manera en que quien hace la transcripción y edición considera al texto en cuestión.

2. «Transciption is a selective process reflecting theoretical goals and definitions [...] Furthermore, the transcript should reflect the particular interest –the hypotheses to be examined– of the researcher» (Ochs, 1979: 44).

Por otra parte también hay que tomar en cuenta que la edición de un texto de tradición oral no puede seguir de forma total los caminos habituales de la crítica textual; sin embargo, en muchos caso el editor se encuentra en una situación cuando menos ambigua en la que por un lado reconoce la individualidad de la versión y por otro trata, dentro de lo posible, ha de volver válidos para el texto oral los métodos y modelos definidos para el texto escrito.

También hay que entender que si la transcripción pone en relación el texto (intrínsecamente oral) y el lector (producto cultural del texto escrito), la función del editor es conseguir el equilibrio entre evitar la traición al origen y características del texto y la marginalización del lector. Por lo tanto debe quedar claro que el objetivo del editor es proporcionar un texto que ponga de manifiesto sus características, pero al mismo tiempo pueda ser considerado como literario.

Este planteamiento parecería bastante claro y razonable en cuanto a sus objetivos, sin embargo, tenemos muchos casos en la recolección hispanoamericana en los que esto no es así y se pretenden metas que están muy alejadas de las posibilidades de una edición o incluso de un texto literario. Veamos, como ejemplo, el siguiente planteamiento sobre los criterios seguidos para la edición de sus cuentos folclóricos por el investigador guatemalteco Celso Lara:

> [...] nos hemos ceñido lo más posible a la palabra del cuentero. Hemos buscado reproducir en el papel su dicción y las modalidades de su habla, cosa de suyo difícil, si no imposible, pues debe tomarse en cuenta que la lengua oral se manifiesta en forma muy distinta de la escrita (Lara Figueroa, 1982: V).

A pesar de esta primera afirmación, más adelante el editor dirá que se han conservado todas las muletillas que utiliza el informante tales como «e, eh..., ah..., ¿hummm?, ¿verdad?, bueno..., pues...»; que, además, se destaca en el texto toda palabra que no haya sido debidamente pronunciada, pero que los sonidos de las letras *s*, *c*, *z*, *ll*, *v* se han «escrito» y «usado académicamente», y esta consideración se debe a que los informantes no son distinguidores. También aclara que se usa el paréntesis para «las palabras o frases interpoladas por el transcriptor y el investigador para hacer más fluida y comprensible la lectura del cuento» (Lara Figueroa, 1982: VI) y los corchetes para las palabras o frases que introduce el informante y que no pertenecen al hilo central de la narración del cuento. Finalmente los puntos suspensivos indican interrupciones propias del informante y los puntos suspensivos entre paréntesis (...) las partes no recogidas del texto (interrupciones de la grabación). Todos ellos criterios bastante alejados

de las normas habituales de edición que, por ejemplo, usan el corchete para las intervenciones del editor. Lara concluye diciendo que:

> Cada uno de los cuentos está tratado de dos formas: una sinopsis que resume la acción del cuento, lo que permite al lector percatarse del mismo sin las peculiaridades propias de la tradición oral. Éstas, que son vitales para la comprensión de la narrativa oral y de la idiosincrasia de los narradores en particular y de la comunidad y región en general, se perciben con la versión literal del cuento [...]

La síntesis nos puede permitir conocer superficialmente la historia que se narra, pero no el texto en cuanto expresión literaria.

Como ya he dicho en otro lugar:

> Bajo estos criterios se le atribuye al texto editado un valor referencial de la *performance*, lo cual no esta en su condición esencial ya que, como decíamos al principio, recordando a Saussure, la escritura sólo puede reflejar el habla, pero desde luego no las características de la puesta en acción del habla. Por otra parte cabe preguntarse: ¿cuál es el valor que le da este editor al texto como literatura cargada de un valor estético? Es claro que lo que le interesa es convertir el cuento en un documento antropológico (González, en prensa).

En líneas generales la recolección de cuento tradicional en Hispanoamérica va a tener dos vertientes de primordial importancia. Por un lado está la que trata de destacar un valor indígena aislado de su contexto actual, haciendo una identidad indígena-prehispánico, y por otro la que trata de ver la integración de la tradición europea como algo plenamente asimilado y adaptado, y en este sentido es claro que la asimilación ha llevado a la substitución de animales europeos y a la introducción de animales americanos como el coyote, cacomiztle, tlacuache, zopilote, quetzal, jicote, quirpincho, y de la flora local: mamey, guayaba, magüey, maíz, nopal, zapote, piña, etc.

En opinión de Preuss, al hablar de los relatos recogidos en las comunidades indígenas, de «los cuentos en que aparecen nombres propios o en los que el número tres desempeña un papel esencial podemos sospechar que fueron importados» (Preuss, 1982: 71). Para el mismo autor, en cambio, son rasgos indígenas la presencia de la pareja de hermanos, del juego de pelota y la jerarquización de acuerdo con estructuras tribales. También tendríamos que hablar de la presencia de animales emblemáticos y con simbología particular como la serpiente, el águila o el venado, e incluso de productos vegetales con valores rituales como el peyote o la planta de la coca.

EL CUENTO POPULAR HISPANOAMERICANO Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Como mostró en su momento María Rosa Lida (1941), en el cuento popular hispanoamericano, como en general en el cuento tradicional de todas partes, están presentes temas y motivos del acervo literario culto occidental. En este sentido hay que tener cuidado, ya que en muchos casos la fuente original de los elementos del texto culto ha sido la literatura de tradición oral. La investigadora rastrea así diversos casos de cuentos hispanoamericanos que nos recuerdan, por ejemplo, la cultura clásica.

Así, la historia de Jasón y el Vellocino de Oro con sus héroes que tienen distintos atributos que luego serán útiles en las hazañas corresponden a personajes como Escuchín Escuchón, Aguatín Aguatón, Tomín Tomón, Corrín Corrón, personajes equivalentes en versiones chilenas (Laval) y mexicanas (Zavala) de «Juan el Oso».

La historia de Polidoro de la *Eneida* tiene equivalentes en el cuento de «La flor de lio-lá» (con múltiples variantes en el nombre: lirolá, ilolay, iriolay, lililá, lolilán, olivar), recogido en México, Argentina, Puerto Rico, Guatemala, etc.

El cuidador de la casa hechizada, con antecedentes en la literatura latina, tiene ejemplos en la tradición moderna en cuentos como «Juan Sin Miedo».

La historia del faraón Rampsinito contada por Herodoto tiene versiones en la forma del cuento de «Los dos ladrones» o «Chilindrín, chilindrón» de Nuevo México, Argentina y Chile.

La cultura medieval también tiene huellas en la tradición de hoy en día. Así, en Argentina encontramos versiones del *Roman de Renard* en cuentos como «El quirquincho y el zorro» y «El zorro come lechiguanas».

ALGUNOS TEMAS FRECUENTES DE LA TRADICIÓN CUENTÍSTICA HISPANOAMERICANA

De manera sintética se pueden destacar como los temas más difundidos en el continente americano y por tanto los de mayor vitalidad los siguientes:

1. Ciclo del conejo y el coyote englobado en la tradición del *trickster* o engañador y del Muñeco de Cera. Por ejemplo narraciones de Veracruz (Robe), Guatemala (Dakin y Lara).[3]

3. Indico entre paréntesis solamente el autor de la recolección cuyos datos aparecen completos en la bibliografía.

2. Ciclo de Pedro de Urdemalas: con nombres como Urdemales, Ordimán, Urimás (Lara en Guatemala; Chertudi en Argentina, Espinosa en Nuevo México, Laval y Cano en Chile y Virginia Rivera en México).

3. Partición de la cosecha. Los personajes abarcan una gama muy amplia que va desde lo común europeo, como el Diablo o el zorro, a la adaptación americana del quirpincho (Argentina). En este cuento se elige lo de arriba de la tierra y lo de abajo de ésta, pero la variación más particular y local es la de plantar maíz, con lo cual la ventaja ya no es ni lo de arriba ni lo de abajo sino lo de en medio (las mazorcas o elotes).

4. Juan Tonto (cuento chontal con la culebra asociada a la riqueza), con versiones de Guatemala (Lara), Chile (Laval, Pino), Argentina (Chertudi).

5. La tortuga y la liebre, tema adaptado a la tortuga y el correcaminos (cuento kiliwa), presente en diversas tradiciones con distintas adaptaciones.

6. Tipo de *Hansel y Gretel*, con versiones como la de Rompecadenas, cuento chontal, o un cuento nahua de Veracruz; otras en Argentina (Chertudi).

7. La hija del diablo (Almoina, Chertudi, Feijoo, Robe)

8. Series de las serpientes ya sean de siete cabezas o cuidadoras de tesoros (Laval, Ubidia, Robe, Chertudi).

9. Cuentos de origen europeo «popular»[4] derivados de pliegos o publicaciones populares. Es el caso de «Genoveva de Brabante». Tema culto en su origen, después hecho popular y finalmente tradicionalizado y enriquecido en el proceso de variación.

CUENTEROS

En Hispanoamérica el cuento tradicional, además de los espacios y ámbitos individuales de abuelos y niños o reuniones familiares, tiene espacios más «oficiales» y narradores más «profesionales». Algunos ejemplos de esto los tenemos en Guatemala en «velorios, acabos de novena o acabos de nueve días», donde son muy frecuentes los cuentos de Pedro, «porque es lo que más le gusta a la gente oír en los velorios», «tal vez porque Pedro es mero jodido y truncia a todos»; «no es malo, sólo jodedor» (Antonio Ramírez) (Lara Figueroa, 1980: 112-115).

4. Distingo los conceptos «tradicional» y «popular» en la línea señalada por Menéndez Pidal. En los textos populares es especialmente importante la difusión por la imprenta o medios masivos. Véase «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» (Menéndez Pidal, 1939: 73-76).

Pedro «junto con tío conejo y tío coyote son los cuentos que más cuento cuando me junto con la gente en los velorios» (Óscar Alvarado) (Lara Figueroa, 1980: 115).

El cuentero también es parte fundamental para los cuentos del velorio cubano: «bulliciosas reuniones campesinas en torno a la celebración de un santo o una santa cualquiera» (Fernández, 1997: 6).

El «Cuentero de velorio» posee

> fantásticas historias. Se recrea en largos relatos cuajados de pausas efectistas [...] forman su repertorio los cuentos universales de siempre, aquellos que llegaron de Oriente por boca de los españoles o los que hunden sus raíces en tierras africana, pero que al arribar a las costas de Cuba se fueron metamorfoseando con la impronta del campesino cubano. En los cuentos del velorio cubano el Diablo siempre está al acecho [...].

También son tradicionales los «cuenteros» en la zona de Chiapas, de los cuales toma su modelo el escritor mexicano Eraclio Zepeda. O las reuniones con un narrador en las pulperías pamperas con gauchos, que no sólo son trasfondo poético de *Martín Fierro* o tema de algunas narraciones de Borges.

Bibliografía

AARNE, Antti y Stith THOMPSON (1995): *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, trad. de Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ALMOINA CARRERA, Pilar (1990): *El cuento popular venezolano*, Caracas, Monte Ávila.

ANÍBARRO DE HALUSHKA, Delina (1976): *La tradición oral en Bolivia*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.

ARGUEDAS, José María (1964): «¿Qué es el folclor?», *Cultura y pueblo* (Lima), 1 (enero-marzo), pp. 10-11.

BARRERA VÁZQUEZ, Alfredo (1947): *Cuentos mayas*, México, Lunes.

BETTELHEIM, Bruno (1977): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

BOAS, Franz (1912): «Notes on Mexican folclor», *Journal of American Folclor*, XXV, pp. 204-260.

BOGGS, Ralph (1930): *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BOWMAN, Peter Boyd (1968): *Índice geográfico de 40.000 pobladores españoles de América en el siglo XVI*, Bogotá-México, IPF.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1993): *El perro, el coyote y otros cuentos mexicanos*, Palma de Mallorca, Olañeta.

CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER (1995-1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, I y II, Madrid, Gredos.

CAMPOS, J. (1982): *La herencia obstinada. Análisis del cuento náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica.

CARVALHO-NETO, Paulo (1966-1976): *Cuentos folclóricos del Ecuador*, 3 vols., Quito, Editorial Universitaria-Instituto Panamericano de Geografía e Historia-Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CHERTUDI, Susana (1960-1964): *Cuentos folclóricos de la Argentina*, 2 vols., Buenos Aires, Instituto Nacional de Filología y Folclor-Instituto Nacional de Antropología.

CHEVALIER, Maxime (1982): *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.

DAKIN, Karen y D. de DIEGO (1982): «El conejo y la coyota, un cuento kanjobal de Santa Eulalia, Huehuetenango, Guatemala», *Tlalocan*, IX, pp. 161-173.

ESPINOSA, Aurelio M. (1946): *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC.

FEIJÓO, Samuel (1960-1964): *Cuentos populares cubanos*, 2 vols., Las Villas, Departamento de Investigaciones Folclóricas de la Universidad.

FERNÁNDEZ, Javier (1997): *Fábulas, mitos, cuentería, cuentos del velorio cubano*, Madrid, Agualarga.

GONZÁLEZ, Aurelio (en prensa): «La edición de textos tradicionales», en *Actas del II Coloquio Multidisciplinario de Ecdótica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1965): *Cuentos indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

HANSEN, Terrence Leslie (1957): *The types of the folktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic and Spanish South America*, Berkeley, University of California Press.

KELLER, John E. (1954): «El cuento folklórico en España y en Hispanoamérica», *Folclor Americas*, 14, pp. 1-14.

KOESSLER-ILG, Bertha (2000): *Cuentan los araucanos*, Buenos Aires, Del Nuevo Extremo.

LARA FIGUEROA, Celso (1979): «Tío conejo y tío coyote en la literatura popular guatemalteca», *La Tradición Popular*, 25.

LARA FIGUEROA, Celso (1980): *Las increíbles hazañas de Pedro Urdemales en Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos.

— (1982): *Cuentos populares de Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos.

LAVAL, Ramón (1923): *Cuentos populares de Chile (recogidos de la tradición oral)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

LIDA, María Rosa (1976): *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941. [Reeditado en *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, pp. 11-80.]

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1939): *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe.

MONTEMAYOR, Carlos (1998): *Arte y trama en el cuento indígena*, México, Fondo de Cultura Económica. [Publicado originalmente como *El cuento indígena de tradición oral*, Oaxaca, CIESAS-Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1996].

MÚJICA, Elisa (1985): «Raíces del cuento popular en Colombia», *Las altas torres del humo*, Bogotá, Procultura, pp. 8-15.

OCHS, Elinor (1979): «Transcription as theory», en Elinor Ochs y Bambi Schieffelin (eds.), *Developmental pragmatics*, San Francisco, Academic Press.

OLIVARES FIGUEROA, Rafael (1954): *Folclor venezolano. II Prosas*, Caracas, Ministerio de Educación.

PINO SAAVEDRA, Yolando (1960-1963): *Cuentos folclóricos de Chile*, 3 vols., Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

— (1978): «Los cuentos populares españoles entre los indígenas de Guatemala y Honduras», *Folclor Americano*, 25, pp. 73-78.

PREUSS, Konrad T. (1982): *Mitos y cuentos nahuas de la sierra Madre Occidental*, México, Instituto Nacional Indigenista.

PROPP, Vladimir (1971): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

RAEL, Juan B. (1957): *Cuentos españoles de Colorado y de Nuevo Méjico*, Stanford, Stanford University Press.

RECINOS, Adrián (1918): «Cuentos populares de Guatemala», *Journal of American Folclor*, XXXI, pp. 372-487.

Relatos purépechas/ P'urhépecha uandantskuecha (1995), México, CONACULTA.

Relatos tarahumaras/ Ki'á ra'ichaala (1995), México, CONACULTA.

Relatos yaqui/ Kejiak nookim. Relatos mayo/ Yoremmnok ettéjorim (1996), México, CONACULTA.

RIERA PINILLOS, Mario (1956): *Cuentos folclóricos de Panamá*, Panamá, Ministerio de Educación.

ROBE, Stanley (1973): *Index of Mexican folktales*, Berkeley, University of California Press.

— (1971): *Mexican tales and legends from Veracruz*, Berkeley, University of California Press.

SAUSSURE, Ferdinand de (1974): *Curso de Lingüística general*, trad. de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada.

SCHEFFLER, Lilian (1986): *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*, Puebla, Dirección General de Culturas Populares-Premiá.

THOMPSON, Stith (1951): *The folktale*, Nueva York, Dryden.

UBIDIA, Abdón (1999): *La dama tapada. Antología del cuento popular ecuatoriano*, Quito, Azul Editorial.

WEITLANER, Roberto J. (1977): *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*, ed. de Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo, México, Instituto Nacional Indigenista.

LA INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA: PREMISAS Y CONSIDERACIONES DE CARÁCTER ÉTICO EN RELACIÓN CON EL TRABAJO DE CAMPO

Carlos González Sanz
Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral (Sabiñánigo, Huesca)
Instituto Aragonés de Antropología (Zaragoza)

El arte de narrar se acerca a su fin porque se está extinguiendo el lado épico de la verdad, la sabiduría.
WALTER BENJAMIN

Tal como señalara Alan Dundes (1978) y nos recuerda Luis Díaz G. Viana, de quien citamos literalmente,

> las habilidades del folklorista han de desarrollarse a caballo entre varias disciplinas pues [...] una investigación folklórica completa deberá tener en cuenta la textura (relacionada con la lingüística), el texto (con la literatura) y el contexto (en relación con la sociología y la antropología) (1998: 19).

Teniendo siempre presente esta premisa fundamental (que debe presidir cualquier proyecto de recopilación y estudio del folklore), la experiencia del trabajo de campo nos ha demostrado que todas estas ciencias pueden ser englobadas, y lo son de hecho, por la filología, disciplina cuyos métodos y herramientas resultan idóneos para afrontar el estudio conjunto de estos tres elementos fundamentales (textura, texto y contexto). En este sentido, una investigación folklórica que privilegiase uno solo de estos aspectos o que no tuviera en cuenta alguno de ellos, ofrecería unos resultados parciales o falseados, en mayor o

menor grado, dado que nuestro objeto de estudio tiene siempre, en cualquiera de sus formas o géneros, la dimensión plena de un acto de habla efímero. Pero, además, desde el punto de vista del propio proceso, con sus distintas fases de encuesta, trascripción –o edición en cualquiera de los formatos conocidos– y (por supuesto también, no se olvide) clasificación y estudio, toda investigación folklórica se convierte, o debería convertirse, en una auténtica edición filológica en la que el investigador asume realmente el papel de editor y crítico de los actos de habla que ha recopilado y que ofrece o devuelve a la comunidad de donde los ha tomado en las condiciones óptimas para su análisis y estudio o, simplemente, para su disfrute.

Al hilo de esta consideración inicial y apelando a nuestra experiencia en todas estas labores y, en particular, en el trabajo de campo (que hemos llevado a cabo durante los últimos años en distintas zonas del Alto Aragón), hemos querido relacionar aquí, simplemente, una serie de experiencias y de reflexiones, que planteamos como propuestas para un debate, incidiendo en algunas consideraciones de carácter ético que nos han surgido a lo largo de nuestra labor investigadora del folklore en Aragón.[1]

Para empezar, centrándonos en el cuento folklórico –o, si se prefiere, en el folklore narrativo en toda su extensión–, nos gustaría hacer referencia a uno de nuestros primeros trabajos de campo, desarrollado en la comarca del Baix Cinca, es decir, en uno de los territorios aragoneses de lengua catalana. Esta investigación dio lugar a una publicación que denominamos *Despallerofant* (González Sanz, 1996), título con el que aludíamos a uno de los trabajos colectivos que, según las personas a las que entonces entrevistamos, solían acompañarse con la narración de cuentos y relatos populares; nos referimos, por supuesto, a la labor de limpiar las panochas de maíz de la *pallerofa* o cubierta fibrosa que cubre y protege al grano. Esta labor, realizada tradicionalmente por mujeres, niños y ancianos durante las tardes del otoño, era ocasión idónea para la narración, con la que se distraía a los niños y se acompasaba su trabajo pesado y monótono; y, como señalábamos en la introducción a este trabajo, nos pareció inmediatamente una de las metáforas más acertadas para referirnos al cuento folklórico. Éste, de la misma manera que la tarea de *despallerofar*, es siempre un proceso, una acción continua, tanto si lo consideramos al modo de Vladimir Propp, es decir, pensando en el cuento folklórico en toda su extensión (todos los cuentos son un

1. El presente texto es elaboración del que fue presentado en la mesa redonda sobre «Experiencias de trabajo de campo», que tuvo lugar en el curso sobre «El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral» (Valencia, UIMP, 2004).

único cuento), como si nos detenemos en cada uno de los cuentos, que, como actos de habla, son ante todo la acción de narrar y no sólo su resultado o efecto. Además, al igual que en esta tarea colectiva de *despallerofar*, el cuento exige el contacto directo entre su narrador y su auditorio, que no son precisamente entes abstractos, sino personas de carne y hueso que dialogan o conversan o, si se prefiere, colaboran acompasando su ritmo con el ritmo de sus palabras, es decir, convirtiéndose en una verdadera comunidad. El cuento, por último, como el trabajo al que venimos refiriéndonos, es también, en cierto modo, un proceso de limpieza, en el cual, tanto si lo entendemos como género o si nos fijamos en cada narración en particular, se va descartando la paja para alcanzar el preciado grano.

Lo que aprendimos durante este trabajo, en el que, lógicamente, ocupamos el lugar del oyente, es que, pese a la tendencia que tenemos a considerar a la narración únicamente como un texto, es decir, como un efecto o un resultado (algo inevitable quizá para quienes nos hemos formado en una cultura libresca), ésta, al menos en el caso de la narración folklórica, es ante todo un proceso: la propia acción de narrar. Entendida así, se descubre en ella la importancia suprema del narrador o narradora, quien en no pocas ocasiones es un auténtico intérprete o actor, que convierte su narración en casi una representación. Éste, sin duda, inmerso en una tradición oral, fue algún día oyente de aquello que narra y, habiendo asumido la responsabilidad de aprenderlo y volverlo a contar, nos exige a sus oyentes que, igualmente, asumamos la responsabilidad de convertirnos en futuros narradores. Visto así, el cuento o la narración folklórica en toda su extensión es un acto de enseñanza-aprendizaje, en el que no sólo se transmite una memoria colectiva (en la que las narraciones formarían una especie de léxico), sino que se enseña y aprende el propio arte narrativo oral.

De todo lo dicho hasta aquí pueden extraerse algunas reflexiones de carácter metodológico y práctico. En primer lugar, hay que hacer todo lo posible, todo lo que esté en nuestras manos, para lograr que las encuestas o entrevistas con las que pretendemos recopilar narraciones folklóricas se acerquen lo más posible al contexto natural de estos actos de habla e, independientemente de los métodos que se sigan, esto exige siempre ponerse en el papel del oyente de un cuento, con absoluta humildad, como corresponde a quien quiere escuchar para simplemente aprender. Ciertamente, tal extremo no puede alcanzarse nunca plenamente, pues el propio hecho de que un «investigador» reclame de alguien, grabadora en mano, una narración supone ya una clara anomalía. Una posibilidad para solventar este problema serían las llamadas ejecuciones inducidas, algo que no siempre puede lograrse, pero que merece la pena probar si la oportunidad se

presenta. En el mismo trabajo al que antes me refería, surgió la ocasión de manera inesperada; habíamos establecido una cita con una mujer natural de Fraga (Huesca), que se nos había anunciado como una magnífica narradora de cuentos, pero la mala fortuna nos impidió acudir a la entrevista. Por fortuna, conocíamos a su hija, quien se prestó a grabar a su madre en alguna ocasión en la que ésta se quedase al cuidado de una nieta pequeña que tenía. El resultado fue el cuento titulado «Lo cigronet», una versión de AT 1655 + 311B*.[2] En él no sólo han quedado registradas las palabras de la narradora, su arte narrativo (sin duda magnífico), sino que se han registrado también las reacciones de la nieta que, aunque no podamos verla, sigue con absoluta atención a su abuela, como demuestra el hecho de que ambas canten a la vez algunas de las cancioncillas que contiene el relato. Esto nos demuestra hasta qué punto la narración folklórica tiene la dimensión de un diálogo y nos lleva a pensar si no deberíamos meternos realmente en el papel de esa nieta de corta edad que establece con la narradora un contacto casi íntimo.

Años después de esta experiencia, una buena amiga e investigadora del cuento folklórico, Fulvia Caruso, quiso aprovechar nuestro trabajo para desarrollar una investigación en la que pretendía grabar en vídeo a los narradores y narradoras a los que habíamos entrevistado en Fraga. Se trataba de rentabilizar el hecho de que eran personas ya acostumbradas a ser encuestadas (es decir, evitando así que se sintieran excesivamente cohibidas ante la cámara) para obtener un registro sonoro y visual de sus cuentos. Los resultados, que se plasmaron en una tesis doctoral sobre la estética y la estilística del cuento folklórico en esta comunidad aragonesa (Caruso, 1997-1998), fueron muy interesantes y permitieron a esta investigadora demostrar la importancia de la función fática o de contacto (tanto como la de la función poética) en el arte de narrar cuentos, algo en lo que, por supuesto, ya habían insistido otros autores, empezando por Walter Benjamin, quien en su conocido artículo sobre el narrador, bien que con la terminología propia del filósofo, había dicho: «Quien escucha una historia está en compañía del narrador: incluso quien la lee participa de esa compañía» (Benjamín, 1973: 321).

La tesis de Fulvia Caruso permitió además comprobar hasta qué punto el arte narrativo oral, y no sólo el *corpus* de cuentos folklóricos de una comunidad, debe ser el objetivo primordial de nuestras investigaciones. En este sentido, su trabajo, junto con los importantes repertorios de folklore realizados en la Fran-

2. La versión grabada de este cuento fue incluida en el CD-ROM que se repartió, como material del curso, a los profesores participantes y alumnos asistentes.

ja (Borau, Sancho, Moret y Quintana, 1995-1996; Borau, Francino, Moret y Quintana, 1997; González Sanz, 1996), nos descubre una inusitada pervivencia y riqueza del cuento folklórico en esta comunidad, lo que sólo se explica debido a la situación de diglosia que hasta hoy día ha caracterizado a este territorio aragonés de lengua catalana. En efecto, el hecho de que los hablantes del catalán de la Franja estuvieran alfabetizados únicamente en castellano y el que, hasta hace pocos años, no fueran allí muy comunes los libros de cuentos en lengua catalana, ha impedido que se sustituyera la costumbre de contar cuentos a los niños por la de leerlos. Este fenómeno, hoy ya extendido por doquier, es el verdadero culpable de la tan traída desaparición del folklore (que se arguye con demasiada frecuencia como argumento para justificar nuestros afanes de recopiladores). En realidad es la desaparición de los contextos que favorecen la comunicación y el contacto entre distintas generaciones y la pérdida del arte narrativo oral lo único que verdaderamente explica esta paulatina desaparición pues, como antes decíamos, la narración contada y oída (y no la escrita y leída) exige de todo oyente que se convierta en narrador. O, como dice de nuevo Walter Benjamin:

> Rara vez nos damos cuenta de que la relación ingenua del oyente para con el narrador está dominada por el interés de retener lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es asegurarse de la posibilidad de la repetición. La facultad épica por excelencia es la memoria. Solo gracias a una vasta memoria puede la épica apropiarse por un lado del curso de las cosas y por otro hacer la paz con su desaparición, con el poderío de la muerte (Benjamín, 1973: 318).

Todo lo dicho hasta aquí se confirma doblemente cuando acudimos a nuestra experiencia en trabajos de campo en otros territorios aragoneses. Si dejamos a un lado los de lengua aragonesa (en los que la fortísima diglosia supone no ya una ventaja sino un terrible impedimento), en el Aragón castellanohablante nos hemos encontrado siempre con una situación diametralmente opuesta a la descrita para el caso de la Franja. Por supuesto, hemos encontrado casos concretos de narradores y, sobre todo, narradoras especialmente dotados, y que quizá se corresponderían con lo que Joaquín Díaz denomina «especialistas» (Díaz, 1991); pero, en general, con la mayoría de las personas a las que hemos entrevistado nos hemos encontrado con una barrera infranqueable a la hora de que nos contasen cuentos folklóricos (aunque no otros géneros del folklore). El problema no ha sido, como quizá supongan algunos, la vergüenza del narrador por tratarse de un género, en muchos casos, infantil, o la solemnidad que puede imponer un micrófono o una grabadora; sencillamente, la mayoría de las personas entrevistadas

decían conocer cuentos (y en efecto podía comprobarse que así era), pero eran incapaces de contarlos o lo hacían resumidamente, fragmentariamente o de forma expositiva. Muy significativo es el hecho de que algunos de estos informantes nos explicasen que no se atrevían a narrarlos porque no eran capaces de hacerlo tal como a ellos se los habían contado.

De todos estos casos pueden extraerse varias conclusiones: por un lado, deducimos que se trataba de personas que desde hacía ya demasiado tiempo no contaban estos relatos, lo que nos lleva, de nuevo, a constatar la importancia del arte narrativo por encima de los textos, y, por otro, la experiencia nos señala que quizá el cuento folklórico, al contrario de lo que algunos mantienen, sea, según la terminología de Vansina (1967), una forma cuajada, o, al menos, sin llegar a este extremo, se podría decir que sus narradores sienten la necesidad de contarlos tal cual se los contaron a ellos, con la misma entonación, fórmulas y hasta fraseología con los que los recibieron cuando fueron oyentes. Desde otro punto de vista, el problema al que nos referimos nos hace pensar que muchas de las recopilaciones que hemos efectuado no reflejan la realidad de nuestro folklore o patrimonio oral pues, al menos en lo tocante al cuento folklórico, son el registro de una memoria inactiva o silenciada, si no muerta. En esos casos no podemos decir que hayamos realizado una recopilación de verdaderos cuentos folklóricos, sino que simplemente hemos logrado constatar o evocar el recuerdo de éstos.

Pero, una vez más, el problema quizá esté más en nosotros (que, como investigadores, tenemos que asumir el papel de oyentes) que en los narradores, sean éstos verdaderos artistas o meros artesanos. El caso es que durante décadas hemos concentrado nuestros esfuerzos en la compilación de un patrimonio que consideramos propio de una comunidad, una región o una nación, lo que, sin duda, puede ser válido para algunos géneros del folklore, pero no lo es para muchos de los subgéneros del cuento folklórico. En éste, principalmente en los cuentos más complejos, como los maravillosos, la transmisión se da ya desde hace mucho en el seno de la familia y es responsabilidad, como decíamos, del narrador que un día fue oyente. Por ello, pensamos que una buena medida para evitar la recopilación de una memoria muerta o fragmentada sería centrarnos en el repertorio de una sola persona, es decir, de aquel o aquella especialista que mantiene viva tanto la memoria de los textos como el propio arte narrativo. Es en este tipo de trabajos en los que puede apreciarse verdaderamente la idea de patrimonio, entendido éste como el repertorio completo de uno de los actores o artesanos de nuestro folklore. Ejemplos que han seguido ya esta línea investigadora los tenemos en Aragón en algunas publicaciones de la Associació Cultural del Matarranya como *Lo banc de la paciència i altres narracions* de

Filomena Llerda Vallès (Quintana; 1999) o *Davall de la figuera, històries de la tia Pasquala* (Buj, 2000).

Esta propuesta nos obliga a hacer una última reflexión sobre nuestra responsabilidad como investigadores, que no sólo tiene una dimensión científica sino que entra de lleno en lo social. Durante años hemos sufrido en nuestros trabajos de campo la desconfianza, a veces extrema, de nuestros entrevistados. En cierta ocasión, por ejemplo, un hombre de avanzada edad, que nos había sido descrito como un auténtico cuentacuentos, se negó incluso a dejarnos entrar en su casa. El problema: había sido entrevistado con anterioridad por varios investigadores no muy rigurosos y había acabado oyendo sus relatos en la radio sin que se hiciera ni una mínima mención de su nombre.

En relación con este caso, hemos de ser conscientes de que otro de los factores que ha causado la paulatina desaparición de lo que podríamos llamar el folklore antiguo o tradicional, ha sido el desprestigio de las formas de vida y cultura tradicionales. En ese contexto, no sólo debemos, como decíamos antes, ser en extremo humildes con quien generosamente nos da lo que, en una situación normal, daría a los suyos, sino que tenemos la obligación de elevar al narrador del cuento folklórico a la categoría de autor de éste, lo cual es perfectamente cierto, al menos en la medida en que es su intérprete, cuando no su recreador. Y no nos estamos refiriendo sólo a la necesidad de respetar, como comentábamos al principio, la integridad de sus actos de habla (su textura, su texto y su contexto), ni a la obligación ética (siempre que esa persona no desee permanecer en el anonimato) de reflejar su nombre en nuestros trabajos; éstas son premisas metodológicas de todos conocidas. Nos referimos principalmente al deber de devolver a los entrevistados aquello que nos dieron, prestigiado a través de la letra impresa o de los formatos sonoros o visuales que nos permiten nuestros actuales avances tecnológicos. Esto, que debe hacerse en cualquier caso (y por nuestra parte hemos tenido la fortuna de poder hacerlo en algunas ocasiones, comprobando sus magníficos efectos), puede lograrse especialmente en el tipo de recopilaciones dedicadas a la memoria de un solo narrador o informante a las que antes nos referíamos. En ellas deberíamos adoptar, como decíamos en un principio, el papel de editores filológicos o autores científicos, reservando la autoría real de los textos allí recogidos para su narrador.

En este sentido, hemos constatado (sobre todo en el ámbito del folklore musical) una cierta problemática en relación con el hoy día tan famoso concepto de propiedad intelectual. Sería necesario clarificar, incluso en el plano legal, el concepto de autoría y de propiedad intelectual en las recopilaciones de patrimonio inmaterial u oral. No cabe duda de que éste es en principio un bien común, del

que nadie, ni investigador ni informante, debe ni puede apropiarse. Sin embargo, hay que reconocer a cada uno su trabajo en su justa medida y no engañar a los lectores o a los oyentes con falsas expectativas. Así, en primer lugar, debería resultar imposible el registro legal de textos procedentes de la tradición oral, los cuales tienen que permanecer como patrimonio común a disposición de todos. En segundo lugar, en el caso de las publicaciones, los llamados «informantes» deberían figurar como autores, en la medida en que son dueños de su propio arte narrativo o musical, es decir, de la misma manera en que se le reconoce a un artesano o a un actor o intérprete la autoría de sus obras. Para nosotros, como vengo insistiendo desde el principio, nos queda la labor y el papel del editor, pues ciertamente sólo somos responsables de los aspectos técnicos y metodológicos de la recopilación, y autores de los análisis y estudios teóricos.

Con todo lo dicho podremos evitar volver a caer en uno de los peligros constantes de la investigación sobre el patrimonio inmaterial u oral, como es el de patrimonializar lo que es un bien común; algo que atribuimos a nuestros predecesores decimonónicos, pero en lo que se recae continuamente cada vez que se utiliza el folklore como materia prima para la *performance* folklórica, o siempre que se quiere rentabilizar en el ámbito de la política cultural. No debemos creer que estamos libres de los errores de los primeros folkloristas, por mucho que nuestros métodos y criterios nos parezcan escrupulosamente científicos y libres de prejuicios. Nuestra labor debe perseguir la revitalización y no el coleccionismo del folklore pues éste, ciertamente, no desaparece por falta de memoria, sino por falta de prestigio y de espacios para su difusión, lo que lo convierte, como antes señalábamos, más en memoria silenciada que en olvido.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter (1973): «El narrador», *Revista de Occidente*, 119, pp. 301-333.

BORAU, Lluís, Carles SANCHO, Hèctor MORET y Artur QUINTANA (1995-1996): *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa*, Calaceit, Instituto de Estudios Turolenses-Associació Cultural del Matarranya-Carrutxa; vol. I: Narrativa i Teatre (ed. Artur Quintana); vol. II: Cançoner (ed. Lluís Borau i Carles Sancho); vol. III: Gèneres menors (ed. Hèctor Moret).

BORAU, Lluís, Glòria FRANCINO, Hèctor MORET i Artur QUINTANA (1997): *Blat Colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la*

Ribagorça, Calaceit, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Institut d'Estudis del Baix Cinca-Institut d'Estudis Ilerdencs-Diputación General de Aragón, vol. I: Narrativa i Teatre (ed. Artur Quintana); vol. II: Cançoner (ed. Lluís Borau i Glòria Francino); vol. III: Gèneres etnopoètics breus no musicals (ed. Hèctor Moret).

BUJ ALFARA, Àngela (ed.) (2000): *Davall de la figuera. Històries de la tia Pasquala*, Calaceit, Associació Cultural del Matarranya-Penya Rostoll (La Portellada).

CARUSO, Fulvia (1997-1998): *Stili ed estetica della narrazione fiabistica in una comunità aragones*, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Corso di Dottorato di Ricerca in Scienze Etno-Antropologicheha, Ciclo X, Anno Accademico 1997-1998 (inédito).

DÍAZ, Joaquín (1991): *La memoria permanente. Reflexiones sobre la tradición*, Valladolid, Ámbito.

DÍAZ G. VIANA, Luis (1998): *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*, Oyarzun, Auspoa-Sendoa.

DUNDES, Alan (1978): *Work Hard and You Shall be Rewarded. Urban Folklore from the Paperwork Empire*, Bloomington, Indiana University Press.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996): *Despallerofant. Recopilació i estudi de relats de tradició oral recollits a la comarca del Baix Cinca*, Fraga, Institut d'Estudis del Baix Cinca-Ajuntament de Fraga.

QUINTANA, Artur (ed.) (1999): *Lo banc de la paciència i altres narracions. Qüentos de una iaia de Queretes, Filomena Llerda Vallès, explicats pel seu nét, Tomàs Riva Muñoz*, Calaceit, Associació Cultural del Matarranya.

VANSINA, J. (1967): *La tradición oral*, Barcelona, Labor.

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
BIBLIOTECA
FACULTADE DE FILOLOXÍA

«EL PAN COMIDO: EL SUEÑO MÁS MARAVILLOSO» (ATU 1626) Y OTROS CUENTOS AFINES: UN RECORRIDO POR ALGUNAS VERSIONES HISPÁNICAS DE LA TRADICIÓN ORAL Y ESCRITA

María Jesús Lacarra
Universidad de Zaragoza

Dentro del famoso *Catálogo tipológico del cuento folclórico* se incluye el tipo 1626 con la siguiente descripción:

> *Pan soñado*. El sueño más maravilloso. Tres peregrinos se ponen de acuerdo para que quien tenga el sueño más maravilloso se coma el último pan que les queda. Uno de ellos se lo come y declara que soñó que los otros dos estaban muertos y ya no iban a necesitarlo (Aarne-Thompson, 1981: 462; Aarne-Thompson-Uther, 2004: 336-337).

Mi interés por este cuento se inició por su inclusión en la *Disciplina clericalis* y por su repercusión en otras obras medievales, en gran parte muy próximas al texto latino, pero pronto descubrí que el número de testimonios existentes en la tradición oral era amplísimo, y que las diferencias entre unas versiones y otras eran tan interesantes que obligaban incluso a plantear la posibilidad de abrir nuevos subtipos para englobarlas; por otro lado, se trata de una historia que permite, bajo su sencillez, observar las rivalidades que subyacen en una comunidad entre ciertos grupos sociales, distinguidos por su pertenencia a una etnia o a una determinada región, o por sus creencias religiosas. Sin embargo, la extensa difusión del cuento me ha obligado a ceñir mi estudio a la tradición hispánica, aunque en el apéndice bibliográfico incluya también algunas referencias al folclore universal, y a limitarme sólo a algunas versiones, siendo consciente de que muchas de las afirmaciones y propuestas que aquí se hacen están marcadas

por la provisionalidad; pese a las dificultades expuestas, la doble andadura de este cuento «en la literatura y en la tradición oral» lo convertía, a mi juicio, en un ejemplo adecuado para un curso como éste.[1]

1. DE LA DISPUTA ENTRE LOS ANIMALES A LA *DISCIPLINA CLERICALIS*, 19

Como resultado natural del gran interés que había por la filología comparada en la primera mitad del siglo XIX, numerosos estudiosos defendieron la tesis de que los cuentos folclóricos con incidentes comunes eran de origen indoeuropeo. La amplia difusión del «El pan soñado» hizo que no escapara a las búsquedas de algunos orientalistas, quienes acabaron por remontar su génesis a una fábula budista, cuya versión más antigua dataría del siglo III a. C. En ella una perdiz, un mono y un elefante deciden averiguar quién de los tres es el más viejo, para que se convierta en la autoridad; tras contar cada uno su historia, resulta vencedora la perdiz gracias a una ingeniosa respuesta. En el siguiente eslabón, localizado en textos de Mongolia y Persia, los animales se disputan un alimento hallado por casualidad (una calabaza, un pellejo con grasa, etc.) y optan también, ante la dificultad para repartirlo, por adjudicarlo a quien demuestre ser el más anciano (Clouston, 1887: 86-98; Baum, 1917: 378-410). Los textos aducidos por estos investigadores, pese a su indudable interés, nos obligarían a replantear viejos problemas, ya resueltos por los estudiosos hace ya años, cuando las teorías orientalistas fueron en gran medida refutadas. Para centrarnos en este caso concreto habría que considerar cuál es el elemento esencial que configura el tipo 1626, hasta el punto de que si éste falta nos hallamos ante subtipos o relatos emparentados, pero no ante realizaciones del mismo cuento. De aceptarse, como parece, que el núcleo está constituido por el motivo de «El pan soñado» (K 444, según Thompson, 1955-1958), habría que excluir los relatos aducidos por los orientalistas, ya que, aunque coincidan en la disputa por el reparto del alimento, la resuelven de un modo distinto. Se trata, por tanto, de un cuento diferente,

1. Para la realización de este trabajo he contado con la ayuda del Programa de Investigación BFF 2002-00903 y con la generosidad de José Luis Agúndez, Josiane Bru, Isabel Cardigos, Rafael Beltrán, José Fradejas, Carlos González Sanz y José Manuel Pedrosa, que me han proporcionado algunas versiones hispánicas, así como con el archivo de la *Enzyklopädie des Märchens* para el folclore universal; mención aparte merece Julio Camarena, con quien estuve conversando sobre este tipo folclórico en mayo de 2004, y cuyas valiosas sugerencias he tratado de incorporar en la medida de posible.

que mantiene aún sus paralelos en la tradición folclórica, clasificado como tipo 80* (Espinosa, 1987: I, 56-58), y que supone un desarrollo del motivo B 841.1: «Disputa entre los animales por saber quién es el más anciano» (Schwarzbaum, 1968). Por el contrario, el hecho de que estos remotos precedentes estén protagonizados por animales, y no por humanos, no debería de ser un factor determinante para no tenerlos en cuenta, ya que esta distinción con frecuencia no resulta nada operativa.[2] Convendría, por último, preguntarse cuál es la datación real de estas fábulas, cómo han podido llegar hasta Occidente y cuáles han sido los pasos hasta transformarse en el cuento de «El pan soñado». De no hallarse una respuesta para estos interrogantes cabría simplemente considerarlas entre las muchas anécdotas que giran en torno al amplio mundo de las apuestas, superadas siempre por el más ingenioso.

Parece más probable suponer que el cuento de «El pan soñado», tal y como lo conocemos hoy, remonta a la Edad Media y que la versión más antigua conservada por escrito es la incluida en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso de Huesca. Las circunstancias vitales del autor, un judío convertido al cristianismo en 1106, explican que sus historias procedan de la cultura oriental, árabe y hebrea, pero su libro, al estar escrito en latín, alcanzó una enorme difusión en el Occidente europeo. El cuento 19, denominado de «Los dos burgueses y el rústico», se inserta en un contexto en el que el padre alecciona a su hijo acerca de las dificultades que entrañan los viajes, entendidos éstos tanto en el sentido más literal como en el metafórico:

> Un árabe instruía a su hijo: —Hijo mío, si fueras de camino con un compañero, ámalo como a ti mismo y no hagas intención de engañarlo, no vayas a ser tú el engañado, como pasó a dos burgueses y un aldeano.
>
> El hijo: —Padre, cuéntamelo para que sirva de utilidad a los venideros.
>
> El padre:
>
> 19. Ejemplo de los dos burgueses y el aldeano
>
> Se cuenta que dos burgueses y un aldeano iban a la Meca para orar y pensaron que la comida fuera común hasta que llegaran. Pero llegó un momento en que se acabó la comida hasta el punto de que no les quedaba sino la harina suficiente para hacer un solo pan y aun pequeño. Y los burgueses, viendo eso, se dijeron: «Poco pan tenemos y mucho come nuestro

2. Pese a que no sea lo más habitual, en la tradición oral portuguesa se recoge un cuento en el que un lobo y una zorra se disputan un cordero y deciden que será para quien haya tenido el sueño más bonito. La zorra sueña que el lobo no regresará del cielo y se come al animal (Cardigos, 1626).

compañero. Por lo cual, tenemos que discurrir a ver cómo podemos quitarle su parte de pan y comerlo todo nosotros solos». Y así decidieron que harían el pan y lo pondrían a cocer, y mientras se cocía, dormirían, y que aquel de los tres que viera los sueños más prodigiosos se comería solo el pan. Decían esto con la intención de engañar al rústico, al que consideraban simple y apropiado para tal tipo de engaños. De acuerdo con eso, hicieron el pan y lo pusieron al fuego y después se echaron a dormir. Pero el aldeano, habiéndose dado cuenta de la trampa que los otros le preparaban, mientras dormían sus socios, sacó del fuego el pan a medio cocer, se lo comió y se tumbó de nuevo. En esto uno de los burgueses se despertó, como si estuviese muy asustado por un sueño y llamó a su compañero que le dice: —¿Qué te pasa?

Y él: —Que vi un sueño admirable, pues me pareció que dos ángeles abrían las puertas del cielo y cogiéndome me llevaban ante Dios.

Al cual, el socio: —Admirable es en verdad el sueño que viste –le dijo. Pero yo soñé que, cogiéndome dos ángeles y abriendo la tierra, me llevaban al Infierno.

Mientras tanto, el aldeano lo oía todo y fingía dormir; pero los burgueses, que queriendo engañar habían sido engañados, lo llamaron para que se despertara. El rústico, astutamente y como si se hubiera asustado, respondió: —¿Quién me llama?

Y ellos: —Somos nosotros, tus compañeros.

Y el aldeano les dice: —¿Ya habéis vuelto?

Y ellos, a su vez: —Pues, ¿adónde nos fuimos?; ¿de donde teníamos que volver?

A esto respondió el rústico: —Acababa de parecerme que dos ángeles cogían a uno de vosotros, abrían las puertas del cielo y lo llevaban ante Dios; después, cogían al otro dos ángeles y, abierta la tierra, lo llevaban al Infierno. Y visto esto pensé que ninguno de vosotros volvería más, y me levanté y me comí el pan.

El padre: —Oh, hijo, de este modo pasó a los que quisieron engañar a su compañero, que fueron engañados por él (Pedro Alfonso, 1980: 74-76; Petri Alfonsi, 1911: 27-28).

Es muy probable que Pedro Alfonso se limitara en este caso, como en tantos otros, a dar forma escrita a un cuentecillo folclórico de tradición oriental, donde la historia es muy popular todavía en la actualidad, y donde existen versiones escritas más tardías, aunque pueden remontar a la Edad Media (Schwarzbaum,1962: 37-46; 1968: 188-189; 472). Hebraístas y arabistas han litigado por el origen de la historia, esgrimiendo estos últimos que la mención a la Meca parece avalar su procedencia árabe, argumento que no resulta ni mucho menos definitivo (Spies,

1973: 186-191; cfr. Marzolph 1992: 70, n. 80). Sin embargo, con independencia de cuál fuera el modelo retomado por Pedro Alfonso, algo por otra parte imposible de demostrar, no deja de resultar curioso que en los testimonios orientales los personajes representen habitualmente a las tres religiones mayoritarias, como puede leerse en el *Nuzhat al-udabã'*, colección de anécdotas árabes, cuya fijación por escrito es del siglo XVII, aunque por su contenido remite a los siglos X y XI, y como sobrevive en la tradición sefardí actual, con la victoria del musulmán o del judío respectivamente (Basset, 1924: 516-517; Koen-Sarano, 1995).[3] De esta manera el apólogo se acerca a los relatos medievales que trataban de ejemplificar de forma alegórica las diferencias religiosas, como sucedía en la difundidísima parábola de «Los tres anillos» (Paris, 1913: 158-161); si pudiéramos probar, algo por lo demás inviable, que así llegó la historia hasta Pedro Alfonso, cabría atribuirle el haber borrado la distinción religiosa de sus protagonistas, y haberla sustituido por una oposición social, aunque en realidad los tres practiquen la religión musulmana, transformación que facilitó considerablemente la difusión del cuento en la literatura occidental, donde acabó olvidándose el móvil del viaje.

2. LA DESCENDENCIA LITERARIA DEL CUENTO TIPO 1626: ENTRE LA *DISCIPLINA* Y LA TRADICIÓN ORAL

Los testimonios escritos en la Edad Media derivan de la *Disciplina clericalis*, gracias al uso que la Iglesia hizo de esta colección como fuente de relatos breves, para ilustrar sus sermones y hacer así más comprensible su mensaje a su auditorio. La obra de Pedro Alfonso, al estar escrita en latín, se convirtió en almacén inagotable de donde extraer apólogos con un cierto exotismo oriental que, debidamente comentados, eran susceptibles de ejemplificar cualquier argumento moral o religioso. Pese a la amplia difusión de la obra, con casi cerca de ochenta manuscritos conservados, no todos sus cuentos gozaron de la misma popularidad, ya que algunos, como el número 1 («El medio amigo»), el 2 («El amigo íntegro»), el 33 («La tumba de oro de Alejandro Magno») y el que ahora estudiamos, fueron los favoritos de los recopiladores de ejemplarios y autores de tratados morales (J. Berlioz y M. A. Polo de Beaulieu, 2000: 38). No es extraño, pues, que nos hayan llegado más de doce versiones, escritas no sólo en latín sino en francés, castellano o catalán, como las siguientes:

3. Marsan, (1924: 499-500); Noy, (1963: 108-110); Myeda-Brown, (1974: 85-86); en la tradición hebrea a veces los protagonistas son Cristo, San Pedro y un rabino (Clouston, 1887: 89).

Alphabetum narrationum, 239; *Alphabet of tales*, 238; Bozon, 141b; *Espéculo de los legos*, 532; Étienne de Bourbon, I, 9; *Gesta romanorum*, 106; Humberto de Romans, 9; Juan Gobio, 418; *Libro de los exemplos por abc*, 98; Martín el Polaco, 122; *Recull*, 202; *Speculum laicorum*, 542.[4]

Se trata de textos estrechamente relacionados, en los que unos dependen de otros, y no es necesario suponer un conocimiento directo de la fuente. Los cambios que encontramos en la anécdota son mínimos, aunque se suele abreviar, se elimina la mención a la Meca, sustituida por una simple romería o por una peregrinación indeterminada, y, en algunos casos, se suprime la alusión a los dos ángeles que acompañaban a los durmientes, que, según Rameline Marsan (1974: 437) serían un eco de una tradición islámica. La historia no requiere en un principio una exégesis compleja, ya que sirve para ejemplificar los peligros de las malas compañías (como ocurre en Étienne de Bourbon, Humberto de Romans o en el *Speculum Laicorum* y en su versión castellana, el *Espéculo de los legos*) o como advertencia contra los engañadores (como hacen Juan Gobio, el *Alphabetum narrationum*, y su adaptación catalana, el *Recull de exemplis*, o el *Libro de los exemplos por abc*). La descripción del aldeano, calificado tanto por Étienne de Bourbon como por el *Espéculo de los legos*, de «simple», ya adelanta lo que ocurrirá en los *Gesta romanorum*, donde representará al cristiano. Se trata de uno de los ejemplarios más populares si atendemos a su difusión manuscrita e impresa, en el que cada uno de sus elementos constitutivos se desarrolla en el plano alegórico; la interpretación de los personajes como representantes de las tres religiones, al que se añaden aquí los «ricos y poderosos», parece un eco de las versiones de la tradición oriental:

> Queridísimos, por estos tres compañeros debemos entender tres clases de hombres. Por la primera, los sarracenos y los judíos; por la segunda, los ricos y poderosos de este mundo; por la tercera, los hombres perfectos, como son los religiosos y restantes hombres que tienen temor de Dios; por el pan redondo debemos entender el reino celestial. Este pan, a saber, el reino de los cielos, es repartido entre las clases de hombres según sus méritos, una ración más grande para algunos, más pequeña para otros. Los primeros, esto es, los sarracenos y judíos duermen en sus pecados y creen poseer el cielo. Los sarracenos de acuerdo con la promesa de Mahoma,

4. Para completar estas referencias se puede acudir al catálogo de Tubach (1969), donde se incluye este ejemplo bajo el *item* 1789, así como al *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*, base de datos electrónica en curso de realización, bajo la dirección de Jacques Berlioz, Marie Anne Polo de Beaulieu y Pascal Collomb, que puede consultarse en la siguiente dirección informática: <http://www.ehess.fr/gahom/ThesEx.htm>.

> cuya ley observan, que les prometió reinar en el cielo; los judíos también creen que lo obtendrán de acuerdo con la ley mosaica. Esta creencia es casi un sueño. El segundo compañero, el que soñó que estaba en el infierno, representa a los ricos y poderosos de este mundo que, si mueren en pecado sin arrepentimiento, irán al infierno y allí serán castigados eternamente, no obstante esto, acumulan pecados sobre pecados; y por eso está escrito acerca de los ricos: «¿Dónde están los poderosos de este mundo que jugaban con los perros y las aves?». Están muertos y descendieron al infierno. El tercer compañero, es decir, el cristiano, que no duerme ni en el pecado ni en la mala fe, sino que permanece vigilante en las buenas obras, dirigirá su vida siguiendo el consejo del ángel, esto es, de acuerdo con los dones del Espíritu Santo, y así podrá tener el pan, es decir, el reino de los cielos (*Gesta romanorum*, 2004: 220; *Gesta romanorum*, 1872: 436-438).

Más allá de la literatura religiosa el cuento reaparece, en una fiel traducción de la *Disciplina*, entre las *Fábulas* de Esopo que dependían del texto latino-alemán de Heinrich Steinhöwel (Colectas, 5: «De la fe o engaño de los tres compañeros»; *Esopete ystoriado*, 1990: 142; y como adición al *Lazarillo*, *Fábula primera*, 1975: 387-388). La popularidad del *Esopete*, con cuatro ediciones incunables y numerosas reediciones a lo largo del siglo XVI, favorecería su recuerdo entre los lectores de los Siglos de Oro, pero no inspiró ninguna *novella*, a diferencia de lo ocurrido en Italia con la interesante recreación de Giambattista Giraldi (1953: 440-443), «De cómo un soldado se burla de dos hombres de ciencia», pese a que el texto fuera conocido en España.[5]

Las versiones que localizo en la tradición hispánica a partir del siglo XVII corresponden a: Lope de Vega (1998: 932-934); Rafael Boira[6] (1862, vol. 2: 84-85; 158-159; 297-29); Narciso Díaz de Escovar (1993: 117-127), López Valdemoro de Quesada, conde de las Navas (1929: 133-140) y Alejandro Casona (1961, vol. 2: 658-660). Salvo la versión del conde de Las Navas, «El alhichante achantado», que resulta una elaboración erudita del texto de Pedro Alfonso, las otras parecen recreaciones literarias del cuento folclórico, lo que confirma el arraigo del tipo en la tradición oral. Sólo la primera, como no cabe esperar otra cosa, supone una preciosa lectura de la tradición folclórica que cobra nueva vida

5. Los *Hecatommithi*, obra de Giambattista Giraldi (1504-1573), también conocido como Cinthio, es una colección de 112 *novellas*, que siguen el modelo del *Decamerón*. Tuvo una traducción parcial al español, *Primera parte de las cien novelas* [...], debida a Luis Gaitán de Vozmediano, publicada en Toledo por Pedro Rodríguez en 1590.

6. Las versiones de Rafael Boira son las más próximas a la tradición oral hasta el punto de que R. Boggs (1930: 136) las utilizó como material para su índice del cuento folclórico; para este autor decimonónico, véase el estudio de José Luis Agúndez en estas mismas páginas.

en la pluma de Lope. En ella tres pastores, Bartolo, Perote y Tomás, se disputan una torrija que será para quien tenga el mejor sueño. Pero sus relatos suponen unas fantasías grotescas, en las que se mezcla la burla religiosa con el componente gastronómico, escatológico y carnavalesco. Mientras que Perote sueña que «era obispo de puerco,/ y que mis criados eran chicharrones», Tomás cree «que era nuez, y que me entré en las entrañas de un higo», y Bartolo, temiendo que le arrebataban la torrija, exclamó: «Por vida del conde,/que os coja y la meta a donde/ no me la pueda sacar» (1998: 934-935). Por su parte, la versión de Alejandro Casona, también protagonizada por tres pastores, Polvorín, Zampabollos y Samuel, es posible que deba más a Lope de Vega que a cualquier otra fuente.

3. EL TIPO 1626 Y OTROS CUENTOS AFINES EN LA TRADICIÓN ORAL HISPÁNICA

El cuento de «El pan soñado» tiene en la Península una gran vitalidad, como se demuestra en las dieciocho versiones que he podido consultar, sin contar su presencia en la tradición oral sefardí y las numerosas de los países de América de habla hispana:

> Agúndez (1999), n.º 179; Alvar-Salvador (1995), n.º 2; Camarena (1991), n.º 226, Espinosa (1987), n.º 355, 356 y 357; Gómez Couso (1994), n.º 157; Gómez López-Ruiz López (2002: 65); González Sanz (1998: 39); Machado y Álvarez (1882-1883: 113-134); Martín Criado (2004), n.º 3; Pérez-Martínez (2003), 25a y b; Rodríguez Pastor (1990), n.º 39; Rodríguez Pastor (2002), n.º 118; Sánchez Pérez (1992), n.º 16; «Cuentos. Amorebieta» (1921), n.º 2; Ramos (1988), n.º 17.

Pese a las lógicas trasformaciones, a las que luego volveré, aún sigue siendo perfectamente reconocible el cuento medieval, como ocurre en esta versión recogida por Nieves Gómez López y Domingo Ruiz López en Alcalá la Real:

> Estaban haciendo unas maniobras militares y un catalán, un gallego y un andaluz, que llevaban toda la tarde andando y sin comer, se encontraron con un conejo en una trampa, y acordaron en comérselo. Pero el catalán dijo:
> —Ese conejo para los tres no es nada. Lo que vamos hacer es que como estamos faltos de sueño, nos tumbamos y dormimos. El que sueñe que haya ido más lejos, ése se lo come.
> —De acuerdo.

> Dice el gallego al día siguiente, cuando despierta:
> —Yo he estado más allá de Japón. ¿Y tú?- le dice al catalán.
> —Yo he ido más allá de la Conchinchina, pero más, más y más lejos.
> Y el andalúz respondió:
> —Yo, como había visto que os habíais ido tan lejos, pues dije: «Me lo comeré, porque se va a echar por alto...» (Gómez-Ruiz, 2002: 65).

Llama la atención, sin embargo, su anormal distribución en el folclore peninsular, ya que la franja noreste (Aragón o el ámbito lingüístico del catalán) está muy escasamente representada, frente a su continuada presencia en Castilla y Andalucía. A su vez, más esporádicamente se recogen otros relatos próximos que, sin embargo, no están catalogados; esta tarea, que seguidamente voy a proponer, no aspira a complicar aún más con nuevos subíndices la ya de por sí compleja combinación alfanumérica de la escuela finesa, sino a facilitar su comprensión y estudio al aproximarlos al tipo de «El pan soñado», mucho más conocido. Así, por ejemplo, Ralph S. Boggs (1930) creó el tipo *1942, dentro del apartado de «Chistes y anécdotas», para acoger el cuento de «Juanillo el tonto y el huevo»; mientras que Carlos González Sanz asignó el tipo 1871 en la colección de Javier Asensio (2004: 310-311), a otros cuentos que podrían también considerarse subtipos del 1626, ya que, al estar protagonizados por cazadores, los consideró como «competiciones entre los distintos oficios». Esta dispersión, muy habitual en la compleja tarea de catalogación, se acentúa por tratarse de cuentos de temática burlesca, mucho más desatendidos por los estudiosos que los de temática maravillosa o que los protagonizados por animales, aunque hoy más vivos en la tradición oral. En la memoria de los narradores, sin embargo, se encuentran a veces tan próximos que no es raro que el mismo narrador recuerde uno tras otro, como ocurre en la versión recogida en Andalucía por Machado y Álvarez (1882-1883: 133-134; Sánchez Pérez, 1992:10-11), en la que se encadena el «Pan soñado» con «Juanillo el tonto y el huevo»; mientras que en algunas versiones portuguesas el cuento de «El lobo muerto» finaliza con «La bendición de los alimentos» (Braga, 1999: 254-256; Coelho, 1985: 263-264).

La existencia de testimonios literarios, que en algunos casos remontan al siglo XVI, avala la pervivencia de estos cuentos y la necesidad de prestarles una mayor atención. En un primer lugar habría que considerar «La bendición de los alimentos» y «Juanillo el tonto y el huevo», ya que parecen más bien simples variaciones de un mismo tema. Se trata, al igual que ocurre en el tipo 1626, de repartir un alimento, pero el motivo del sueño se sustituye por otras manifestaciones de ingenio verbal. En ambos la mímica desempeñaría un papel importante, con gestos como bendecir los alimentos en el primer caso, o preparar

el huevo (para freír o para comer si está cocido) en el otro. De ninguno de los dos conozco testimonios medievales, nada extraño si pensamos que en un caso está en solfa la Iglesia y en el otro el latín, lengua también asociada al estamento eclesiástico. Nada permite pensar que no existieran en la tradición oral, pero su escritura implicaría un distanciamiento por parte de las clases más cultas, poco habitual en la tradición medieval hispánica, con la excepción del *Libro de buen amor*, aunque por supuesto muy común en otras tradiciones europeas.

La bendición de los alimentos

Con frecuencia se trata de cuatro personajes que tienen que repartirse un alimento escaso que trocean en tres partes. El primero comienza su bendición («En el nombre del Padre...»), le sigue otro («Del Hijo...») y, antes de que prosiga el tercero, suele lanzarse el último que presiente que va a quedarse sin cena («Si coges el Espíritu Santo, ¡te acribillo!»). Un cuento muy similar ya debía de ser popular en el siglo XVI pues figura en la colección de Joan Aragonés (Timoneda, 1990: 312-322), aunque en esta ocasión cada uno de los comensales tiene que aducir un dicho de las Sagradas Escrituras que venga al caso, y en la forma descrita lo recoge en el siglo XIX Manuel María de Santa Ana, en sus *Cuentos y romances andaluces* (1999: 153). Aunque los personajes pueden ser de igual rango, como los cuatro estudiantes de la versión de A. Espinosa (1988: 394-395), el juego habitual consiste en contraponer a laicos con religiosos, en una soterrada crítica a la gula y falsedad de estos últimos, quienes haciendo gala de su devoción, van dando buena cuenta de la comida, hasta que el más rústico se abalanza sobre la última parte (Rodríguez Pastor, 2001: 263), como ocurre también en esta versión de la Alcarria conquense:

> Llega el primer cura y coge la primera chuleta y dice: —En el nombre del Padre ésta me cabe.
>
> Cogió la chuleta y se la zampó. Llega el segundo y dice: —En el nombre del Hijo, ésta me atizo.
>
> Y cogió la chuleta y se la *trajeló*. Y ya salta el arriero y se pone en pie y dice: —¡Como alguien le toque al Espíritu Santo, me lo cargo! (Gómez Couso, 1994: 158).

Juanillo el tonto y el huevo

Muy próximos a éste se hallan otros cuentos, en los que de nuevo unos personajes ingeniosos tratan de repartirse el escaso alimento, pero son burlados

por el más inculto y, en conclusión, aún más hábil. Pero a diferencia del anterior, no se trata ahora de bendecir sino de pronunciar dichos aparentemente eruditos, sirviéndose en ocasiones de un latín macarrónico, resorte cómico muy habitual en la tradición folclórica. No conozco ningún testimonio literario, aunque fue recogido por Machado y Álvarez (1882-1883: 133-134; Sánchez Pérez, 1992: 10-11), con el triunfo de «Juaniyo er Tonto», y por Antonio Lorenzo en Salamanca:[7]

> Estos eran un cura, un estudiante y un soldao. Y dijeron que el que mejor dijera una palabra en latín al freír un huevo, que se lo comía.
>
> Y fue el cura y dice:
>
> —¡*Sali-salitri*!
>
> Y va el estudiante y dice.
>
> —¡*Volta-voltatis*!
>
> Y cuando ya estaba frito, dice el soldao.
>
> —¡*Manduca-manducatis*!
>
> ...Y se lo comió (Lorenzo Vélez 1997: 179-180).

El lobo muerto

Más extendido parece estar el cuento de «El lobo muerto», con versiones distribuidas por toda la Península, con especial incidencia en Portugal: Asensio (2004: 310); Cortés (2000: 29-30); Cortés Vázquez (1979: 160-161); Espinosa (1988, vol.2: 87-89); Rodríguez Pastor (1999: 323-324), a las que cabe añadir las portuguesas de Braga (1999: 254-256) y Coelho (1985: 263-264). En él unos cazadores (caminantes, estudiantes, etc.) encuentran un lobo muerto y acuerdan que será para quien le diga los versos más apropiados. A veces gana quien reconoce que el peor día del animal fue el de su muerte, pero en otras ocasiones deben acudir ante un cuarto personaje, que actúa de juez, para que dirima la cuestión; éste en ocasiones se comporta justamente, pero en otras se quiere aprovechar de la situación para obtener su parte de la ganancia.

Las versiones más distantes del tipo 1626 suponen una inversión obscena de la historia, en la que el alimento acaba siendo sustituido por un encuentro sexual, el motivo del sueño se equipara a las preguntas ingeniosas y cobra especial

7. Esta historia del huevo tiene un curioso paralelo en una versión de Bielorrusia, en la que tres religiosos pertenecientes a tres órdenes distintas, un capuchino, un bernardo y un jesuita, se disputan también un huevo, y este último, al igual que Juanillo el Tonto, no duda en comérselo, diciendo: «—Pelado y sazonado me lo llevo a los dominios del Señor» (Grigorevich Barag, 1966: 435-437).

importancia un nuevo personaje, una mujer, que se convierte en el árbitro de la situación. Es muy probable que sea mucho más popular de lo que las colecciones reflejan, ya que los informantes se resisten a contar los cuentos más obscenos o anticlericales y tampoco los recolectores hasta fechas muy recientes les han prestado interés (Rodríguez Pastor, 2001).

El acertijo de la ventera («Puputiriru»)

El testimonio más antiguo que se recoge en la tradición hispánica se incluye en el *Portacuentos*, n.º 25, de Timoneda y resulta especialmente valioso para configurar este nuevo subtipo, ya que en él todavía persiste el alimento, como bien escaso para compartir.[8] Tras escuchar las tres soluciones, la ventera, «viuda muy truhanera», sólo está dispuesta a «compartir» los «perdigones» (perdices nuevas) con el rufián, por haber dado una respuesta de sugerente erotismo a su enigma:

> Yendo tres de compañía, un capitán, y un recuero, y un rufián, allegaron a una venta que era de una viuda muy truhanera. Preguntáronle si había algo de cenar. Díjoles que no había otra cosa, sino un par de perdigones, pero que los cenaría con ella aquel que le declarase tres preguntas. Contentos, preguntoles qué sombra había mejor, y vista, y ruido, en esta mundana vida. Respondió el capitán:
>
> —Sombra de tienda de campo, vista de españoles y ruido de atambores.
>
> Respondió el recuero:
>
> —Sombra de mesón, vista de poblado, ruido de acémilas.
>
> Respondió el rufián:
>
> —Sombra de pabellón, vista de gentil mujer, ruido de colchones.
>
> Dijo ella:
>
> —Vos cenaréis conmigo los perdigones (Timoneda, 1989: 151-152).

Esta versión, escrita con «velados e ingeniosos eufemismos, quizá obligados por la necesidad de sortear la censura» (Pedrosa, 2004: 270), sugiere una intimidad que otros testimonios de la tradición oral dejan más explícita, aunque podríamos diferenciar dos modalidades:

8. Fontes (2000: 9-26) y Chevalier (2002: 132) aducen otros testimonios de la literatura francesa, como la versión de Rabelais (*Pantagruel*, 1532, cap. 17; 1542, cap. 27) o la de Nicolás de Troyes (*Grand parangon des nouvelles nouvelles*, *ca.* 1536).

En la primera, muy próxima a Timoneda, todavía persiste la mención a un alimento escaso, casualmente siempre aves, que hay que repartir entre tres personajes; así sucede en las versiones recogidas por Arturo Martín Criado (1995: 166; reproducida por Pedrosa, 2002: 85 y por Lorenzo Vélez, 1997: 57-58), Javier Asensio (2004: 310) o en ésta de la Sierra de Francia salmantina:

> Ven ustedes, hace años, haber un coche era una casualidad; pues esto hace lo menos sesenta o setenta años, en las tierras de Andalucía, pues como veis entre cuatro ricachones tenían el terreno. Y un rico andaluz pa ir, ¿cómo llaman pa ahí las dehesas?, pa ir de un cortijo al otro, montó a caballo. En el camino se le hizo de noche y, en un cruce de carreteras, había un mesón que llamaban, un edificio que daban de todo. Porreó y sale el amo y dice:
>
> —¿Quién es?
>
> —Un rico andaluz.
>
> —¿Qué desea el rico andaluz?
>
> —Mire usté, establo para mi caballo y cama y algo que cenar para mí.
>
> —Muy bien, su caballo tiene establo.
>
> Bajó una criada que tenía, lo metió en el establo. Y dice:
>
> —Para cenar no hay más que dos pichones, podemos prepararle uno para usté.
>
> —Muy bien.
>
> Pero, al poco rato, a la puerta otra vez:
>
> —Ta, ta...
>
> —¿Quién va?
>
> Un capitán del ejército.
>
> —¿Qué desea el capitán?
>
> —Desearía cama y algo para cenar.
>
> —Suba usté; cama, la tiene; para cenar, no queda más que un pichón; se lo prepararemos para usté.
>
> Lo están preparando y, al poco rato:
>
> —Tras, tras...
>
> —¿Quién va?
>
> —Un soldao.
>
> —¿Qué desea el soldao?
>
> —Cama y algo para cenar.
>
> —Suba usté; cama la tiene; para cenar no puede ser, porque no hay más que dos pichones: uno es para un rico andaluz y el otro para un capitán.
>
> —¿Y yo me voy a quedar sin cenar porque sea un triste soldao?
>
> Dice el capitán:
>
> —No te apures, los echamos a suerte, el que elija mejor sombra y mejor placer, los pichones para él han de ser.

—Bien, pues que diga el rico, que fue el primero que llegó.

Y dice:

—Para sombra, la de mis olivares y mi mejor placer, ver a mis trigales crecer entre los rudos terrones.

Detrás el capitán. Dice:

—Para sombra, la de mi bandera y mi mejor placer, ver a mis soldados vencer al ruido de los cañones.

(–Ahora va la falta, ¿eh?, perdonad–). El soldado detrás.

—Tú dirás, militar.

—Para sombra, la de la noche y, mi mejor placer, verme entre los muslos de una mujer con el aparato tragado hasta los cojones.

—Para usté los dos pichones (José Luis Puerto, 1995: 121-122).

En la segunda, una mujer, deseada por varios personajes, anuncia que elegirá al que sea capaz de encontrar una respuesta ingeniosa a la adivinanza o pregunta que ella plantea. Esta variante más «desnuda» le fue contada a Manual da Costa Fontes por un inmigrante portugués de las islas Azores, que, avergonzado por mencionar los términos sexuales explícitamente ante un auditorio femenino, recurrió al empleo del eufemismo «puputiriru» (Fontes, 2000: 231-238; Pedrosa, 2002). Sólo conozco dos versiones similares de la tradición española: una recogida por Julio Camarena, quien, sin embargo, no la publicó, aunque sí lo hizo Maxime Chevalier (2002: 132) y otra editada por José Luis Agúndez (1999: 174-177).[9] En ésta última una muchacha les propone a un teniente, un cura y un corneta una adivinanza («firmeza, lustre y recataplao») para seleccionar a quien podrá disfrutar con ella en el «sobrao», y sólo el tercero lo conseguirá tras la siguiente respuesta: «para firmeza, tus piernas; para lustre, tu cara y para recataplao tus tetas y tu chochete».

4. «EL PAN SOÑADO» Y OTROS RELATOS AFINES: UNA FORMA SIMBÓLICA DE ORGANIZACIÓN SOCIAL

Pese a la lejanía temporal y estética, y a las indudables diferencias que separan estos últimos cuentos del viejo relato medieval del «Pan soñado» existe entre ellos cierta similitud estructural y temática en el modo de abordar el reparto de unos bienes escasos y codiciados, reflejo de una forma de concebir el mundo

9. En la tradición portuguesa hay una versión muy similar recogida por Alda y Paulo Soromenho (Pedrosa, 2002: 86).

habitual en la narrativa oral. Para entrar en la interpretación del cuento-tipo 1626 podríamos descomponerlo en los siguientes elementos esenciales: 1. Tipología de los personajes; 2. Naturaleza de los bienes deseados; 3. Tipo de competición o prueba y 4. Resultado final.

Dentro de la tradición hispánica los personajes ya no representan ideales religiosos, como sigue ocurriendo en algunos ámbitos orientales, pero deben responder también a estereotipos enfrentados, según diversos parámetros. El más antiguo reflejaría todavía la lucha de los distintos estamentos sociales, con representantes del poder eclesiástico y militar enfrentados a un representante del tercer estado, habitualmente un campesino o un soldado sin graduación, como señalaron Manuel da Costa Fontes (1990; 2000) y José Manuel Pedrosa (2002). Las que mejor evidencian este viejo esquema trifuncional son las versiones del «Acertijo de la ventera», como la editada por Arturo Martín Criado (1995: 166), con «un capitán, un labrador y un cura», o la recogida por Julio Camarena, con «un capitán, el capellán y un soldadito» (Chevalier, 2002: 132), aunque en la ya comentada de José Luis Puerto (1995: 121-122), el representante del mundo eclesiástico se sustituye por un miembro del poder económico (un «rico andaluz»). En estos casos, la recompensa es para el cura, cuando se mantiene todavía el eufemismo de las aves, pero, cuando ya se ha prescindido de él, es para el «soldadito raso». Otras veces este esquema trifuncional deja paso a un enfrentamiento entre dos grupos sociales, personificaciones del mundo urbano y el rural, como se veía ya en la *Disciplina clericalis*, o del mundo de las armas y el de las letras, como en los viejos debates medievales. Esto no obliga a que se reduzcan a dos los personajes, ya que con frecuencia se mantiene el número de tres personajes, tan querido por el folclore, y se desdoblan en dos los miembros de un sector, como los dos estudiantes y el corneta (Espinosa,1987: 249-250) o, incluso se triplican, como los tres estudiantes y un soldado (Alvar, 1995: 264). Perviven en el folclore actual ecos de viejos estereotipos, que asomaban ya en las páginas de los textos del Siglos de Oro: el estudiante, hambriento y burlón, o el cazador mentiroso. Del primero ya recordaba Maxime Chevalier, que «esta representación no sorprende dentro de la literatura folclórica, puesto que refleja la desconfianza secular del aldeano frente al que posee las técnicas misteriosas e inquietantes de la lectura y la escritura» (1982: 14). Por el contrario, el papel del tonto-listo, que burla a quienes pertenecen a una clase o estado superior al suyo, recae con mucha frecuencia sobre el soldado, calificado de «soldadito raso» en ocasiones, figura que se opone al militar de carrera, y que puede asociarse a los reclutas forzosos con los que se identificaría el pueblo. En otras muchas versiones la tradición oral ha reorganizado a su manera el elenco de personajes, siguien-

do distintas variantes, entre las que predomina actualmente el enfrentamiento nacional o regional, con múltiples combinaciones: un catalán, un gallego y un andaluz, un andaluz y un gallego, un gallego, un andaluz y un castellano, etc., en las que la victoria corresponde siempre al representante de la comunidad a la que pertenece el hablante. En algunos casos, el cuento gira en torno a la figura del triunfador, por lo que recae esta tarea sobre algún personaje que desempeña habitualmente el papel del *trickster*, término con el que se designa al tipo folclórico y literario que, gracias a su astucia, consigue salirse siempre con la suya. Así en los países de cultura musulmana, el vencedor será Hodscha, en las versiones chilenas este papel lo desempeña Pedro de Urdemalas (Pino Saavedra, 1997: 220-223), en algunas brasileñas, San Pedro (Cascudo, 1955: 30-32), quien consigue así engañar a Cristo y a San Juan, y en Peñafiel se atribuirá a Quevedo (Criado, 2004: 148-149).

El encuentro de estos personajes dispares se produce en muchas ocasiones gracias al motivo del viaje, mitema integrador de tantas historias, largas o breves, y símbolo de la propia existencia humana. La peregrinación de Pedro Alfonso, olvidada pronto, se va sustituyendo por el simple caminar o por el encuentro casual en una venta, espacio integrador para personajes de grupos sociales diversos, aunque existen otras posibilidades como ésta de la versión recogida en Alcalá la Real («estaban haciendo unas maniobras militares», Gómez-Ruiz, 2002: 65). Ambas opciones, el camino y la venta, parecen justificar también la escasez alimenticia, ya que estas posadas del folclore tampoco se diferencian mucho de las que asoman entra las páginas de los relatos áureos. Escasas de comida y alejadas de cualquier comodidad, están asociadas a las desventuras del viajero, quien llega un lugar dónde no solo no encuentra descanso sino donde reina el engaño (Joly, 1982). El ingenio y las argucias de los más listos se tienen que despertar cuando los personajes se encuentran con algo comestible, pero siempre insuficiente y difícil de repartir. Nos encontramos ante una gran variedad de «bienes alimenticios», que darían pie para un tratado sociológico: desde el habitual pedazo de pan y el huevo hasta distintos animales (un pollo, dos pollos, un conejo, dos pichones, una gallina, etc.), e incluso un jamón entero, indicio ya de unos mejores tiempos, como en la versión leonesa recogida por Julio Camarena (1991: 105-107), en la que dos obreros en paro encuentran un pernil y recurren al viejo motivo del sueño. Conviene recordar cómo la comida y la bebida son elementos frecuentes en la narrativa popular, en una u otra forma; muchos cuentos giran en torno a la escasez, de modo que el hambre es el motor que pone en marcha el ingenio de sus protagonistas y, por otra parte, la abundancia

suele ser el premio que el héroe obtiene en otro mundo, tras superar no pocas tareas difíciles (Uther, 1997). En los cuentos no maravillosos los personajes, sin la ayuda de auxiliares, sólo pueden recurrir a la astucia para vencer el hambre, como ocurre en el tipo 1626 y en estos cuentos afines.

El motivo central del cuento-tipo 1626 no son tanto los sueños como los falsos sueños, que desde las versiones medievales se recrean en contraponer el «Más Allá», al que dicen haber viajado los dos burgueses de Pedro Alfonso, con el «aquí y ahora» del tercer personaje que, ajeno a la otra vida, decide satisfacer antes sus necesidades primarias. Pese a tratarse de un texto de posible raíz folclórica, se presenta con términos y formas propias de una tradición culta, con uso de voces como «mirabile», o «visum», en un claro ejemplo de lo que para Jacques Joset era la recuperación por parte de la cultura popular de una ideología dominante (1995: 63-64; Acebrón, 2004). La insistencia de ambos en que «dos ángeles» los acompañaban en su viaje hace que, dentro de la codificación de la literatura onírica, se asocie a las visiones *per angelum*, de las que la literatura clerical se servía para difundir entre los fieles la configuración del «Más Allá».[10] En la tradición oral hispánica no son muchas las versiones que mantienen todavía el eco de estos viajes a espacios sobrenaturales, ya que progresivamente se van sustituyendo por los lugares más remotos que el hablante recuerda, con ficticios recorridos que pueden ir desde la Conchinchina hasta Barcelona.

La diferencia fundamental que mantienen algunos de los cuentos que he comentado aquí con «El pan soñado» reside precisamente en la modalidad escogida por quienes se sienten superiores para burlar al inferior y distribuirse entre ellos los escasos alimentos: ha desaparecido la «treta» del sueño, pero en su lugar los más cultos han pretendido triunfar recurriendo de nuevo a un terreno que dominan (el latín o el lenguaje eclesiástico); podrían, por tanto, considerarse como subtipos del cuento-tipo 1626 y clasificarse de acuerdo con el sistema de referencias habitual en la escuela finesa (1626A*, 1626B*, etc.). Mayores dudas me surgen a la hora de catalogar tanto «El lobo muerto» como «El acertijo de la ventera», ya que de su estructura profunda ha desaparecido el motivo del engaño y ha sido sustituido por una competición de ingenio, en la que de nuevo triunfa el inferior, con lo que se acercan a los cuentos de apuestas, pruebas, etc.; en el caso de este último también se ha eliminado el alimento, suplantado, de forma más o menos velada, por la existencia de otro bien deseado,

10. Como señala H. Goldberg (1983: 27), «clearly the dream account in the popular tradition was regarded some of the time as a way of fooling others or of presenting imaginary material in a credible manner, just as it was in the erudite tradition».

una mujer, que hay que repartir entre los personajes.[11] En algunas versiones es ella misma quien propone seleccionar al candidato a través de una adivinanza, en lo que parece un *contrafactum* del ejemplo 50 del *Conde Lucanor*, en el que la fiel esposa, para librarse del acoso del sultán Saladino, le plantea un enigma casi irresoluble, pero cuya respuesta le lleva implícitamente a renunciar a sus pretensiones. Podría optarse también por considerarlos subtipos más alejados del tipo 1626, como han hecho ya otros investigadores, pero señalando estas significativas diferencias.[12]

En conclusión, puede parecer arriesgado extrapolar de la lectura de un cuento, casi un chiste, una forma de interpretar el mundo, pero a su manera este breve relato se convierte en una representación simbólica de la sociedad, donde los poderosos pretenden repartirse el poder, tramando un engaño a espaldas del más débil, quien finalmente supera a los otros. De acuerdo con esta lectura, resulta totalmente anómala esta versión recogida en Madagascar, la única que conozco en la que sus protagonistas optan por compartir fraternalmente la comida, en lo que más bien parece una reelaboración ideológica de «El pan soñado»:

> Un día, Ikotofetsy e Imahaka cocinaron un cordero, y cada uno sintió deseo de engañar al otro compañero para aprovecharse de la comida. Entonces propusieron:
>
> —Vamos a hacer preguntas para ver quién de nosotros es el más inteligente. El que lo sea, se comerá esta comida.
>
> Ikotofetsy empezó:
>
> —¿Puedes decirme, compañero, por qué la vaca come hierbas verdes, si después resulta que su leche es blanca?
>
> —No lo sé, compañero. Pero, ¿puedes explicarme tú por qué, si la vaca y la cabra comen el mismo pasto, la vaca tiene los excrementos tan blanditos y la cabra los tiene como balas?
>
> —No te lo puedo contestar, compañero.
>
> Entonces, somos igual de listos, ¿no?

11. El paso, para Manuel da Costa Fontes (2000: 26), estaría en la reinterpretación del «pan» como vagina, explicación esta última que no veo imprescindible. Para Monique Joly (1982: 488), «ainsi que tous les objets de convoitise qui répondent à de grands besoins fondamentaux, la nourriture est au centre de très nombreuses bourles. Comme tous ces autres objets –biens de toute nature: argent, bijoux, vêtements, satisfaction érotique–, elle est à l'origine d'un conflit entre celui qui la convoite et celui qui la détient».

12. Isabel Cardigos, en su *Catálogo del cuento portugués*, incluye el cuento de «El lobo muerto», del que recoge quince testimonios, como subtipo 1626*A, y «El acertijo de la ventera» como subtipo 1626*C; por su parte, Fontes (2000) también propone la consideración de «Puputiriru» como subtipo del 1626.

Así que Ikotofetsy dijo:

—Si es así, pasemos a otro asunto y hagamos un trato. Durmamos esta noche y soñemos. Mañana nos contaremos nuestro sueño, y el que cuente el sueño más maravilloso, disfrutará de toda la comida.

—De acuerdo –contestó Imahaka.

Y se fueron a acostar en las esteras que les sirvieron de colchón. Cuando se despertaron a la mañana siguiente, Ikotofetsy dijo a su compañero:

—Anoche tuve un sueño magnífico: soñé que subía al cielo por una escalera extraordinariamente adornada. Y veía cosas maravillosas. En un palacio de oro, todos los muebles eran de oro y de plata, y en el jardín había árboles que producían frutas de piedras preciosas. Cuéntame ahora tú tu sueño.

-Yo soñé que te veía subir al cielo, y que me quedaba al pie de una escalera ricamente adornada. Te veía contemplar un palacio de oro y un jardín de piedras preciosas. Y yo me decía a mí mismo: «En verdad, mi compañero se siente tan a gusto aquí, que creo que ya no volveré más a la tierra». Así que pensé que lo mejor era estar preparado para comer cuando me despertase. Y ahora resulta que te veo a mi lado. Así que, ¿qué te parece si nos comemos la comida juntos?

Y los dos se echaron a reír de su astucia, y compartieron la comida con mucho gusto,

Angano, angano, arira, arira... (Rabarijaona, 2000: 276-277).

Bibliografía

VERSIONES:

1. VERSIONES DE LA TRADICIÓN ORAL:

1.1 España:

1.1.1 Área lingüística del castellano:

AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (1999): *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Sevilla: Fundación Antonio Machado, 2 vols.; n.º 179, vol. 2, pp. 169-171; n.º 182, pp.174-177 («El acertijo...»).

ALVAR, Manuel, Antonio LLORENTE y Gregorio SALVADOR (1995): *Textos andaluces en transcripción fonética*, ed. Manuel Alvar y Pilar García Mouton, Madrid, Gredos, n.º 2, p. 264.

ASENSIO GARCÍA, Javier (2004): *Cuentos riojanos de tradición oral*, Logroño, *Piedra de rayo. Revista riojana de cultura popular*; «La puja por la caza (competiciones entre distintos oficios)», pp. 310-311 («El acertijo...»; «El lobo...»).

CAMARENA LAUCIRICA, Julio (1991): *Cuentos tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-UCM-Diputación Provincial de León, vol. 2; n.º 226, «El sueño más viajero», pp. 105-107.

CHEVALIER, Maxime (2002): «Quince cuentos jocosos», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 57, 121-138 (n.º 13, «El acertijo de la ventera», pp. 131-132).

CORTÉS, Vicente (adapt.) (2000): *El tío paragüero. Tradición oral de la Serranía*, I, El Villar del Arzobispo; «La apuesta en verso», pp. 29-30 («El lobo...»).

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1979): *Cuentos populares salmantinos*, Salamanca, Cervantes; n.º 132 y 133, «La piel del lobo», pp. 160-161.

CRIADO, Arturo Martín (1995): «La mejor respuesta, el mejor discurso, el mejor sueño», *Revista de Folklore*, 173, pp. 166-168 («El acertijo...»)

— (2004), «Cuentos tradicionales de Peñafiel», *Revista de Folklore*, 281, pp. 147-154 (n.º 3, «El mejor sueño», pp. 148-149).

ESPINOSA, Aurelio M. (1987): *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, 2 vols.; vol. 1, n.º 26 y n.º 27 (Tipo 80*), pp. 56-58; vol. 2, n.º 355, n.º 356 y n.º 357 (1626), pp. 248-250; n.º 252 y 253 («El lobo...»), pp. 87-89; n.º 456 («Bendición...»), pp. 394-395.

GÓMEZ COUSO, Pilar (1994): *Cuentos de transmisión oral en la Alcarria conquense*, tesis doctoral, Madrid, UNED; vol. 2, n.º 157 (1626); n.º 158 («Bendición...»), pp.727-730.

GÓMEZ LÓPEZ, Nieves y Domingo RUIZ LÓPEZ (2002): *Juegos y chascarrillos de Alcalá la Real*, Alcalá la Real, Ayuntamiento; «El conejo», p. 65.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1998): versiones del Archivo de Tradición Oral, en «Revisión del Catálogo Tipológico de Cuentos Folklóricos Aragoneses», *Temas de Antropología Aragonesa*, 8, pp. 7-60.

LORENZO VÉLEZ, Antonio (1997): *Cuentos anticlericales de tradición oral*, Valladolid, Ámbito; p. 179 («Juanillo el tonto...»).

MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (coord..) (1882-1883): *El Folk-lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre*, Sevilla, Álvarez y Cía, pp. 133-134 (1626+«Juanillo el tonto...»)

PÉREZ, Juan Ignacio y Ana María MARTÍNEZ (2003): *Cien cuentos populares andaluces recogidos en el Campo de Gibraltar*, Algeciras, Lit-oral. Asociación para la difusión de la literatura oral; n.º 25, a y b, p. 78.

PUERTO, José Luis (1995): *Cuentos de tradición oral en la Sierra de Francia*, Salamanca, Caja Salamanca y Soria; n.º 62, «El soldado listo», pp. 121-122 («El acertijo...»).

RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (1990): *Cuentos populares extremeños y andaluces*, Badajoz-Huelva, Diputación Provincial de Badajoz-Diputación Provincial de Huelva; n.º 39, «El tonto y los dos soldados», pp. 210-211 (1626); n.º 95, «Los cuatro estudiantes y el lobo», pp. 323-324 («El lobo...»).

— (2001): *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*, Badajoz, Diputación de Badajoz; n.º 120, «El monaguillo y el jamón», p. 263 («Bendición...»).

— (2002): *Cuentos extremeños de costumbres*, Badajoz, Diputación de Badajoz; n.º 118, «Los arrieros y el militar», pp. 294-295.

SÁNCHEZ PÉREZ, José Agustín (adapt.) (1992): *Cien cuentos populares españoles*, prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, Olañeta, n.º 16, «Juanillo el Tonto», pp. 10-11 (1626+ «Juanillo el tonto...»).

1.1.2 Área lingüística del vasco:

«Cuentos. Amorebieta» (1921): *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, I, n.º 2, pp. 107-108.

1.1.3 Área lingüística del gallego:

RAMOS, Rosa Alicia (1988): *El cuento folklórico una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, n.º 17.

1.1.4 Área lingüística del castellano sefardí:

KOEN-SARANO, Matilda (1995): *De Saragosa a Yerushaláyim. Kuentos Sefaradís arrekojidos, notados i redaktados por____*, Zaragoza, IberCaja, «Baklava entre s. huenyos».

1.2 Europa:

Alemania:

KAPFHAMMER, Günther (1974): *Bayerische Schwänke*, Düsseldorf, Eugen Diederichs Verlag; «Die Gans», p. 25.

JUNGÚBOHN CLEMENT, Knut (1874): *Der Lappenkorb von Gabe Schneider aus Westúfrisúland, mit Zuthaten aus Nord-Frisland*, Leipzig, n.º 119.

Bielorrusia:

GRIGOREVICH BARAG, Lev (1966): *Belorussische Volksmärchen*, Berlín, Akademie Verlag; n.º 77, «Drei Pfaffen und ein Ei», pp. 435-437 («Juanillo el tonto...»).

Eslovaquia:

GASPARIKOVA, Viera (2000): *Slowakische Volksmärchen*, Kreuzlingen-Múnich, Die Märchen der Weltliteratur; n.º 31, «Der schönste Traum», pp. 206-209.

Francia:

REMIZE, Félix (1996): *Contes et legendes de Gévaudan*, Montpellier. Espace Sud, I, «Lous tres manans-Les trois maquignons», pp. 234-237.

Gran Bretaña:

BRIGGS, Katharina (1970): *A Dictionary of British Folk Tales in the English Language Incorporating the F. J. North Collection. Teil A. Folk Narratives* 2, Londres, Routledge and Kegan Paul; «Of the Faith of Three Fellows», p. 45; p. 64; pp. 76-77, 297-298 (1626+1319A*+1587).

Grecia:

MEGAS, Georgios A. (1970): *Folktales of Greece*, Chicago-Londres, Chicago University Press; n.º 70, «The Man with the Pie», p. 192.

Hungría:

ÁMI, Lajos (1996): *Zigeunermärchen aus Ungarn. Die Volkserzählungen des Lajos Ami*, ed. Sándor Erdész y Ruth Futaky, Múnich, Die Märchen der Weltliteratur; n.º 28 «Pfarrer und Zigeuner auf Hasenjagd», pp. 283-284.

Italia:

IMBRIANI, Vittorio (1877): *La Novellaja Fiorentina. Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare*, Livorno; n.º 50, «I tre amici», pp. 616-617.

MONNIER, Marc (1880): *Contes populaires en Italie*, París, G. Charpentier; «Les trois amis», pp. 232-233.

PITRÉ, Giuseppe (1875): *Fiaba, novelle e racconti populari siciliani*. Palermo, Pedone-Lauriel, 1875; n.º 173,«Lu Monacu e lu fratellu», pp. 296-300.

TONG, Diane (1997): *Cuentos populares gitanos*, Madrid, Ediciones Siruela; n.º 19, «El sueño», pp. 70-71, recogido en Italia.

Lituania:

CAPPELLER, Carl (1924): *Litauische Märchen und Geschichten*, Berlín, De Gruyter; n.º 36, «Der Zigeuner und der Litauer», pp. 105-106.

Portugal:

BRAGA, Teófilo (1999): *Contos Tradicionais do Povo Portugués*, Lisboa, Publicações Dom Quixote; «A Graça Estudentesca», pp. 255-256 («El lobo...»+«La bendición...»).

COELHO, Adolfo (1985): *Contos populares portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote; n.º 63, «Os três estudantes e o soldado», pp. 263-264 («El lobo...»+«La bendición...»).

FONTES, Manuel Braulio da Costa (2000): «*Puputiriru*: An Eastern Folktale from the *Disciplina clericalis*», en *Folklore and Literature. Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions*, Nueva York, State University of New York; versión de las islas Azores, pp. 231-238 («El acertijo...»).

Rusia:

POMERANZEWA, Erna (1966): *Russische Volksmärchen*, Berlín, Akademische Verlag, vol. 3; n.º 79, «Der Bauer und der Pope», pp. 543-545.

Serbia:

VRCEVIC, Vuc (1868): *Srpske narodne pripovijetke-ponajvise kratke i saljive*, Belgrado; n.º 274, p. 128.

1.3 América:

1.3.1 Área lingüística del español:

Chile:

PINO SAAVEDRA, Yolando (1997): *Cuentos mapuches de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria; n.º 66, «Pedro de Urdemalas», pp. 220-221; n.º 67, «El mejor sueño», pp. 222-223.

México:

PAREDES, Américo (1970): *Folktales of Mexico*, Chicago-Londres, Chicago University Press; n.º 59, «The two Psychiatrists», pp. 164-165.

Nuevo México:

RAEL, Juan B. (1957): *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*, Stanford, Standford University Press, vol. 1; n.º 87, «Los dos sabios y el cocinero», pp. 144-145.

1.3.2 Área lingüística del portugués:

Brasil:

CASCUDO, Luis da Câmara (1955): *Trinta «Estórias» brasileiras*, Lisboa, Portucalense Editora; «O preço do sonho», pp. 30-32.

— (1978): *Contes traditionnels du Brésil*, París, Maisonneuve et Larose, pp.185-186.

1.3.3 Área lingüística del inglés:

CUMBER DANCE, Daryl (1978): *Shuckin' and Jivin'. Folklore from Contemporary Black Americans*, Bloomington, Indiana University Press; n.º 358, p. 202.

BAKER, R. L. (1986): *Jokelore. Humorous Folktales from Indiana*, Bloomington, Indianapolis; n.º 217, «Dream Baloney», pp. 129 (irlandeses).

DORSON, Richard M. (1964): *Buying the Wind: Regional Folklore in the United States*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, p. 91 (1626+1882).

1.3.4 Área lingüística del francés:

BARBEAU, C. M. (1916): «Contes Populaires Canadiens», *Journal of American Folklore*, 29, n.º 111, 199-230; n.º 35: «Le rêve des chasseurs».

LEMIEUX, G. (1975-1979): *Les Vieux m'ont conté*, Montréal-Paris, Bellarmin-Maisonneuve et Larose, vol. 6; n.º 13 «Un beau rêve», p. 121; vol. 13, n.º 13 «Rêves des chasseurs», pp. 193-194.

1.4 Asia:

India:

MAYEDA, Noriko y Norman W. BROWN (1974): *Tawi Tales: Folk Tales from Jammu*, Newhaven, American Oriental Society; n.º 11, pp. 85-86.

Israel:

NOY, Dov (1963): *Folktales of Israel*, Chicago, Chicago University Press; n.º 45 «The Bakalawa Story», pp. 108-110 (1289+1626).

BAHARAV, Zalman (1964): *Sixty Folktales. Collected from Narrators in Ashkelon*, ed. Dov Noy, Haifa, Haifa Municipality Ethnological Museum and Folklore Archives; n.º 15.

Pakistán:

SCHEIKH-DILTHEY, Helmtraut (1976): *Märchen aus dem Pandschab*, Colonia-Düsseldorf, Die Märchen aus der Weltliteratur; n.º 76, «Der schönste Traum», pp. 219-221.

Turquía:

WESSELSKI, Albert (1911): *Hodscha Nasreddin*, vol. 2, Weimar, Duncker, 1911; n.º 23.

1.5 África:

Madagascar:

RABARIJAONA, Harinirinjahana (2000): *Narrativas orales malgache e hispánica: convergencias, divergencias y estudio comparativo*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares; n.º 118, pp. 276-277.

Marruecos:

GIL GRIMAU, Rodolfo y Mohammed IBN AZZUZ (1988): *Que por la rosa roja corrió mi sangre. Estudio y antología de la literatura oral en Marruecos*, Madrid, Ediciones de la Torre; n.º 101, «El mejor sueño», p. 163.

2. VERSIONES DE LA TRADICIÓN ESCRITA (SELECCIÓN):

BASSET, René (1924): *Mille et un contes, récits et légendes arabes. I: Contes merveilleux. Contes Plaisants*, París, Maissoneuve, 1924; n.º 205, «Le meilleur rêve», traducido del *«Nuzhat al-udabã'»*, pp. 516-517.

BOIRA, Rafael (1862): *El Libro de los cuentos* [...], Madrid, Arcas y Sánchez, 3 vols.; vol. 2, «Sueños de pobres», pp. 84-85; «El verdugo cocinero»; pp. 297-298; «Los estudiantes y el pan», pp. 158-159.

BOZON, Nicole (1889): *Les Contes moralisés de Nicole Bozon*, ed. Lucy Toulmin Smith y Paul Meyer, París, Firmin Didot, pp. 174-175.

CASONA, Alejandro (1961): «¡A Belén, pastores!», en *Obras Completas*, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. 2, pp. 658-660.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1993): *Cuentos malagueños y chascarrillos de mi tierra*, estudio preliminar de Julián Sesmero, Málaga, Editorial Algazara; «Soñar disparates», pp. 117-127.

Esopete ystoriado (Toulouse 1488) [1990], ed. Victoria A. Burrus y H. Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, colectas 5; reproducida en Chevalier, Maxime (1983), *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, n.º 189, pp. 315-316.

Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV (1951), ed. J. M.ª Mohedano, Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, n.º 532.

Fábula primera. Adición al Lazarillo (1975), Amberes, Guillermo Simón; reproducida en Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 387-388.

Gesta romanorum (1872), ed. H. Oesterley, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, n.º 106.

Gesta romanorum (2004), trad. V. de la Torre Rodríguez, y J. Lozano Escribano, Madrid, Akal.

GIRALDI, Giambattista (1953): «De cómo un soldado se burla de dos hombres de ciencia», en Ramón Menéndez Pidal, *Antología de cuentos de la literatura universal*, Barcelona, Labor, vol. 1, pp. 440-443.

Libro de los exenplos por a.b.c. (1961), ed. John Esten Keller, Madrid, CSIC, n.º 98.

LÓPEZ-VALDEMORO DE QUESADA, Juan Gualberto (Conde de las Navas) (1929): *Obras incompletas de El Conde de las Navas*, Madrid, edición del autor; vol. 1, «El alhichante achantado», pp. 133-140.

PEDRO ALFONSO (1980): *Disciplina Clericalis*, intr. y notas de María Jesús Lacarra, traducción de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, n.º 19.

PETRI ALFONSI (1911): *Disciplina Clericalis*, ed. A. Hilka y W. Söderhjelm. I. Lateinischer Text, Helsingfors: Acta Societatis Scientiarum Fennicae, n.º 19.

Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet (2004), ed. Josep Antoni Ysern Lagarda, Barcelona, Editorial Barcino, n.º 202.

SANTA ANA, Manuel María de (1999): *Cuentos y Romances Andaluces, Cuadros y Rasgos Meridionales (1844-1869)*, ed. José Luis Agúndez García, Sevilla, Signatura Ediciones («Bendición...»).

SHAH, Idrie (1998): *Cuentos de los derviches. Historias-enseñanza de los maestros sufís a través de los últimos mil años*, Barcelona, Paidos; «Los sueños y el trozo de pan», pp. 117-118.

Speculum Laicorum, Le (1914), ed. J. Th. Welter, París, Picard.

TIMONEDA, Joan (1990): *Buen aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de caminantes. Joan Aragonés. Cuentos*, ed. M.ª Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe; *Portacuentos*, n.º 25 («El acertijo...»); reproducida en Maxime Chevalier (1983), *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, n.º 270. *Joan Aragonés*, n.º 8 («La bendición...»).

VEGA CARPIO, Félix Lope de (1998): «San Isidro Labrador», acto 2.º, en *Comedias, XIV*, Madrid, Biblioteca Castro; reproducido en Maxime Chevalier (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 389-393.

3. ESTUDIOS:

3. 1 Catalogación:

AARNE-THOMPSON, 1626: *Dream bread*; BOGGS, 1626; CARDIGOS, 1626*A, 1626*C; DELARUE-TENEZE-BRU, 1626; GONZÁLEZ SANZ, 1626; HANSEN, 1626; JASON, 1626; ROBE, 1626; THOMPSON-INDIC, 1626; TUBACH, n.º 1789: *Dream-bread*; CHEVALIER, n.º 189 (*C. Folklóricos*) y Q4 (*Cuentecillos*); EL-SHAMY: K444; RODRÍGUEZ ADRADOS M 72; THOMPSON: K444, J1100, J1110, K66, K1000; KELLER K444; GOLDBERG K444; ROTUNDA K444.

3. 2. Catálogos y bibliografía:

ACEBRÓN RUIZ, Julián (2004): *Sueños y ensueños en la literatura castellana medieval y del sigo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

AARNE, Antti y Stith THOMPSON (1981): *The Types of the Folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica; trad. *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, traducción de F. Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995.

AARNE, Antti, Stith THOMPSON y Hans-Jörg UTHER (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BAUM, Paul F. (1917): «The Three Dreams or «Dream Bread Story», *Journal of American Folklore*, 30, pp. 378-410.

BERLIOZ, Jacques y Marie Anne POLO DE BEAULIEU (2000): «La capture du récit. La *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse dans les recueils d'exempla (XIII-XIV s.)», en *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age (domaine roman) II*, *Crisol*, 4, pp. 33-58.

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

CAMARENA, Julio (2003): «El cuento popular, una interpretación del mundo», en *Literatura de tradición oral*, León, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 43-72.

CARDIGOS, Isabel (coord.) (en prensa): *Index of Portuguese Folktales*, Universidade do Algarve, Centro de Estudos Ataide Oliveira.

CHAUVIN, Victor (1892-1922): *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Lieja-Leipzig, Impr. H. Vaillant-Carmanne, 12 vols.; vol 9, n.º 28 (reimpresión facsímil en 4 vols., Lille, Institut du monde arabe, s. f.).

CHEVALIER, Maxime (1975): *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

— (1982): *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Edi-6.

— (1983): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

CLOUSTON, W. A. (1887): *Popular Tales and Fictions*, Londres, William Blackwood and Sons, vol. 2, pp. 86-98.

DELARUE, Paul, Marie Louise TENEZE y Josiane BRU: *Catalogue du conte populaire français* (archivo inédito).

EL-SHAMY, Hassan M. (1995): *Folk Traditions of the Arab World. A Guide to Motif Classification*, Bloomington, Indiana University Press.

FONTES, Manuel Braulio da Costa (1990): «A Portuguese Folk Story and Its Early Congeneres», *Hispanic Review*, 58, 1, 73-88.

— (2000): «*Puputiriru*: An Eastern Folktale from the *Disciplina clericalis*», en *Folklore and Literature. Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions*, Nueva York, State University of New York, pp. 9-26.

GOLDBERG, Harriet (1983): «The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature», *Hispania*, 66, pp. 21-13.

— (1998): *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Arizona, Medieval and Renaissance Texts and Studies.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1998): «Revisión del Catálogo Tipológico de Cuentos Folklóricos Aragoneses», *Temas de Antropología Aragonesa*, 8, pp. 7-60.

HANSEN, Terrence L. (1957): *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, The Dominican Republic and Spanish South America*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press-Cambridge University Press.

JASON, Heda (1988): *Folktales of the Jews of Iraq. Tales-Types and Genres*, Or Yehuda (Israel), Babylonian Jewry Heritage Center, Research Institute of Iraqi Jewry.

JOLY, Monique (1982): *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facetie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Lille, Reproduction des thèses; Toulouse, France-Iberie Recherche.

JOSET, Jacques (1995): «Sueños y visiones medievales. Razones de sinrazones», *Atalaya*, 6, pp. 51-70.

KELLER, John Esten (1949): *Motif-Index of Spanish Medieval Exempla*, Knoxville, Tennesse University Press.

MARSAN, Rameline E. (1974): *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV siècles)*, París, Klincksieck, pp. 435-441, 520-523; apéndice 625-626.

MARZOLPH, Ulrich (1992): *Arabia ridens. Die humoristische Kurzprosa der frühen adab-Literatur im internationalen Traditionsgeflecht*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

NEUGAARD, Edward J. (1993): *Motif-index of medieval Catalan folktales*, Binghamton, N. Y., Medieval & Renaissance Texts & Studies.

PARIS, Gaston (1913): *La poésie du Moyen Age. Leçons et Lectures*, París, Hachette.

PEDROSA, José Manuel (2002): «El son mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*», en *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, ed. M. Masera, Barcelona, Azul, pp. 71-97.

— (2004): *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto (Arcadia de las Letras).

ROBE, Stanley L. (1972): *Index of Mexical Folktales Including Narrrative Texts from Mexico, Central America and the Hispanic United States*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1987): *Historia de la fábula greco-latina (III). Inventario y documentación de la fábula greco-latina*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.

ROTUNDA, D. P. (1973): *Motif Index of the Italian Novella in prose*, Nueva York, Haskell House.

SCHWARZBAUM, Haim (1962): «International Folklore Motifs in Petrus Alphonsi's *Disciplina clericalis*», *Sefarad*, 22, pp. 17-59 (37-46).

— (1968): *Studies in Jewish and World Folklore*, Berlín, Walter de Gruyter.

SPIES, Otto (1973): «Arabische Stoffe in der *Disciplina Clericalis*», *Rheinische Jahrbuch für Volkskunde*, 21, pp. 170-199.

TAYLOR, Archer (1972): «The Dream Bread Story Once More», *Journal of American Folklore*, 34, pp. 327-328.

THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements*, Copenhague-Bloomington, FFC-Indiana University Studies.

THOMPSON, Stith y Warren E. ROBERTS (1991): *Types of Indic Oral Tales. India, Pakistan and Ceylon*, Helsinki, Akademia Scientiarum Fennica.

TUBACH, Frederic C. (1981): *Index exemplorum. A Handbook of medieval religious tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

UTHER, Hans-Jörg (1997): *Relatos del comer y del beber*, Barcelona, Óptima.

LA LÓGICA DEL CUENTO: EL SILENCIO, LA VOZ, EL PODER, EL DOBLE, LA MUERTE

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá de Henares

> —Tú no puedes saber mi nombre –le dice–, pues no es asunto que se te deba decir ni a ti ni a ningún hombre mortal; por eso te tienes que conformar (*La búsqueda del Santo Grial*). [1]
>
> Proeza mayor he hecho / que la de todos los héroes, / de la que otra mayor surge: / la de guardarlo en secreto (John Donne: *La proeza*). [2]
>
> Yo quería obligarle a que me contara algo, en primer lugar, porque escuchar es menos fatigoso; en segundo lugar, porque mientras uno escucha no suelta prenda; en tercer lugar porque escuchando se puede captar algún secreto ajeno y, en cuarto lugar, porque las personas inteligentes como usted prefieren los oyentes a los narradores (Lérmonotov: *El héroe de nuestro tiempo*). [3]

Es imposible que el repertorio de los cuentos tradicionales, que la mayor parte de sus transmisores y cultivadores sitúa en el territorio de la pura imaginación, de la fábula libre, de la fantasía irrestricta, no esté fatalmente gobernado por algún tipo de lógica. En realidad, es imposible que cualquier clase de discurso no se sustente sobre alguna estructura lógica, pues la misma lengua de la que debe formarse toda palabra que digamos y que queramos que otros comprendan ha de ser una estructura lógica. Eso sin contar con que la primera condición que

1. *La búsqueda del Santo Grial* (1997: 47).
2. Donne (1996: 275).
3. Lérmontov (1992: 148).

debe cumplir cualquier discurso inteligible para más de una persona, y no digamos ya cualquier género literario aceptado y asumido por toda una comunidad, como es el cuento tradicional, es que se exprese en un código compartido y, por tanto, lógico, sometido a reglas conocidas por todos los implicados en el acto de la comunicación.

Pero, además, y desde antiguo, los estudiosos del cuento tradicional hemos sospechado algo que contradice la apariencia más inmediata e ingenua de este género, que niega la que es considerada su característica más visible y sugestiva, al menos por quienes, por activa o por pasiva, como narradores o como receptores, se hallan bajo su seducción y participan de su transmisión: lo que muchos críticos creemos intuir es que el cuento tradicional es, justamente, uno de los tipos de discurso, uno de los géneros literarios, menos libres, menos innovadores y originales desde el punto de vista de la imaginación fabuladora, más estrictamente formalizados, más lógicamente estructurados, más atravesados por convenciones y por clichés –empezando por los que solemos denominar *tipos* y *motivos*– que condicionan los aspectos más definitorios de su organización retórica, estética, semántica.

No podemos detenernos aquí en mencionar –ni siquiera en hacer una rápida revisión o síntesis– todas las teorías sobre el cuento tradicional que, en particular desde el siglo XIX, han venido sucediéndose a un ritmo cada vez más intenso. La mayoría de ustedes conoce, o ha oído hablar por lo menos, de las propuestas formidables que han hecho Propp, Thompson, Barthes, Greimas o Brémond, por citar sólo algunos de los grandes «pensadores» del cuento tradicional que, aun habiendo formulado sus teorías en tiempos relativamente recientes, han alcanzado ya la categoría de «clásicos» en el ámbito de nuestros estudios. Tampoco es posible hacer ahora un mínimo despliegue de las teorías que se proponen y se discuten hoy mismo, porque se hallan enredadas, y cada vez más, en un ovillo enormemente complejo en el que se mezclan los hilos de la narratología general, la mitocrítica, la sociología, la psicología y la antropología literarias, etcétera, etcétera, etcétera.

Lo que sí puede ser útil advertir ahora es que la mayor parte de los críticos que vienen del campo de los estudios literarios –todavía muy influidos por las ambiciones interpretativas del estructuralismo– siguen, o seguimos, empeñados en hallar una lógica concisa, cerrada, universalista, del lenguaje de los cuentos tradicionales, mientras que a los que vienen del campo de la sociología o de la antropología literarias –mucho más influidos por el relativismo posmodernista, como sucede con la corriente llamada de *performance in context*, que causa furor en los Estados Unidos– no les preocupa tanto hallar esa presunta lógica

subyacente y (según ellos quién sabe si) universal, como desentrañar los usos sociales, concretos, locales, que se adhieren a cada discurso cuentístico en cada contexto cultural específico.

El hecho de que la mayoría de los críticos «literarios» sigamos clasificando los cuentos de acuerdo con el incuestionablemente útil –pese a lo controvertido– índice tipológico de Aarne y Thompson es prueba de que pensamos que los cuentos se ajustan a unos modelos estructurales y argumentales típicos y estables, y de que, tras la infinita hojarasca de sus versiones, deben estar y quizá podríamos localizar sus ramas principales y, quizás, hasta su tronco axial. Este tipo de pretensión universalista, reduccionista, taxonomista, no es exclusiva de una porción significativa de los críticos literarios, sino también de algunos autores literarios fuertemente influidos por el lenguaje del cuento. Lo prueban, por ejemplo, las palabras de Ana María Matute, entusiasta desde su infancia, como receptora y como recreadora, de los cuentos tradicionales, quien ha admitido, en una entrevista reciente, que «he llegado a creer que solamente existen media docena de cuentos» (Mora, 2001: 2). Es decir, que el infinito de versiones es reducible a un repertorio extraordinariamente limitado de tipos. Intuición coincidente –no en el número de la «media docena», pero sí en el fondo de la cuestión– con la de muchos críticos que opinamos que el lenguaje de los cuentos es, en buena medida, pura fórmula, puro cliché, pura reiteración de unas muy escasas y esenciales estructuras primordiales que luego multiplica el espejo infinito de la voz o de la letra.

Yo he hecho ya algún intento de acercarme a una especie de lógica general del relato cuentístico (Pedrosa 2003: 37-63), y lo que pretendo ahora es avanzar un paso más en ese camino, centrándome, en esta ocasión, en un elemento que me parece crucial dentro de su poética, y no muy atendido, hasta ahora, dentro de nuestros estudios: el papel que, en el cuento tradicional, juega el silencio, el secreto, el callar, la ausencia, la anulación o la aniquilación del lenguaje.

Son muchos, desde luego, los cuentos en que el callar algún tipo de secreto, el guardar algún silencio, el respeto a la norma de callar, se halla en el centro mismo del núcleo argumental. Recordemos, por ejemplo, el conocidísimo cuento de *El ogro cegado* (*Polifemo*), que tiene el número 1137 en el catálogo de Aarne y Thompson, y cuya versión más universalmente conocida es la que en el canto IX de la *Ilíada* homérica gira en torno al cíclope caníbal y al héroe Odiseo. Como todos ustedes recordarán, Odiseo logra salvar su vida emborrachando al terrible monstruo, cegando su único ojo y, por supuesto, manteniendo el secreto sobre dos cuestiones por las que se interesa el malintencionado cíclope: el lugar donde estaba atracada la nave (que Odiseo dice, mintiendo, que había quedado

destrozada en un naufragio), y el propio nombre del héroe, que éste dice, también mintiendo, que es «Ninguno»:

> «Preguntaste, cíclope, cuál era mi nombre glorioso
> y a decírtelo voy, tú dame el regalo ofrecido:
> mi nombre es Ninguno. Ninguno mi padre y mi madre
> me llamaron de siempre y también mis amigos». Tal dije
> y con alma cruel al momento me dio la respuesta:
> «A Ninguno me lo he de comer el postrero de todos,
> a los otros primero; hete ahí mi regalo de huésped»
>
> (Homero, 1993: canto IX, vs. 364-370).

Mientras el astuto Odiseo y sus hombres, en cauteloso silencio («reteniendo la voz», IX, v. 429), escapan de la cueva del monstruo, escondidos bajo los vientres de los carneros, el cíclope privado de su único ojo tantea torpemente los lomos de las bestias y dice al más preciado de sus animales:

> ¡Ah, Ninguno! No piense que ya se escapó a la ruina.
> Si pudieras conmigo sentir y tuvieras palabra,
> me dirías en qué sitio se esconde a mi cólera; entonces,
> estrellado en el suelo, sus sesos regaran la cueva
> por un lado y por otro y calmáranse así los dolores
> que me ha puesto en el pecho ese vil, despreciable Ninguno
>
> (IX, vs. 455-460).

Pero el carnero, lógicamente, no puede romper el silencio impuesto por su condición animal ni desvelar que Odiseo se escapa en aquel mismo instante atado bajo los vellones de su vientre. Y los fugitivos se cuidan mucho, también, de hacer el más mínimo ruido, y sólo cuando llegan hasta la nave que les espera, los hombres dirigidos por Odiseo «lloraban gimiendo / por los otros, mas yo con el ceño», es decir, en imperativo silencio, «corté sus suspiros» (IX, vs. 467-468). Sólo cuando, ya embarcados todos, y creyéndose a salvo lejos de la costa, rompe Odiseo por fin su silencio y dirige burlonas invectivas contra el cíclope, éste intenta hacer zozobrar el barco arrojando grandes peñas en la dirección en que suena la voz, por lo que los compañeros del héroe procuran silenciarle:

> si ahora
> tus palabras percibe o conoce tu voz, bien seguro,
> las cabezas nos ha de aplastar y las tablas del barco
> disparando algún recio peñón, pues que tal es su fuerza
>
> (IX, vs. 496-499).

Cuando la distancia vuelve a agrandarse, Odiseo confiesa por fin al cíclope, a gritos, su nombre. El secreto, que hasta entonces había preservado eficazmente la vida del héroe, se rompe, y la pugna entre la voz y el silencio que desde el principio había regido todo el relato se resuelve a favor de quien había logrado administrar el lenguaje (y el no lenguaje) a favor suyo.

Ya que andamos en los dominios de la *Odisea* homérica, puede ser interesante recordar aquí, aunque sea muy de pasada, otro de sus más célebres relatos, el que tiene por protagonistas a Odiseo y a las sirenas. El conocimiento absoluto, es decir, el desvelamiento de todos los secretos, es lo que se prometía a quien atendiese, según proclamaba el propio canto de las sirenas,

> a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.
> Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas
>
> (XII, vs. 187-188).

Por desgracia para las sirenas, Odiseo logra arrebatar sus secretos sin perder la vida al mismo tiempo. Algunas tradiciones explican que, debido a ello, las terroríficas criaturas, «despechadas por su fracaso, se precipitaron al mar y perecieron ahogadas» (Grimal, 1997: 484, s. v. *sirenas*). Final, desde luego, nada inconsecuente para cualquiera que se vea despojado del secreto en que se cifra toda su existencia y, en particular, la clave de su poder frente a los demás. Y final, también, contra el que se rebeló Franz Kafka, quien, en un breve y perturbador relato titulado justamente *El silencio de las sirenas*, defendió que éstas, que «así son y así permanecen» desde entonces, es decir, que nunca llegaron a morir y se hicieron inmortales en la custodia de su secreto, optaron por guardar silencio mientras Odiseo pasaba frente a sus costas, y que fue el héroe quien se engañó a sí mismo y sufrió la ilusión de que robaba sus secretos por más que, en realidad, «no supo nada de ellas»:

> Y en realidad, cuando Odiseo llegó, aquellas violentas cantantes no cantaron, ya fuera porque creyeran que a ese enemigo sólo se le podría vencer con el silencio, ya porque al ver el rostro de felicidad de Odiseo, quien sólo pensaba en cera y cadenas, olvidaran sus cantos.
>
> Odiseo, sin embargo, por decirlo de algún modo, no escuchó su silencio; él creyó que cantaban y que se había protegido muy bien de su canto; fugazmente pudo ver cómo giraban sus cuellos, cómo respiraban profundamente, vio los ojos llenos de lágrimas, la boca medio abierta, y creyó que todo se debía a las arias, que, sin ser oídas, resonaban a su alrededor. Pero esa visión se tornó distante, las sirenas desaparecieron y, precisamente cuando él estaba más cerca de ellas, ya no supo nada de ellas
>
> (Kafka, 2000: 288-289).

Otro cuento tradicional en que el secreto juega un papel fundamental es el de *El nombre del auxiliador*, que tiene el número 500 en el catálogo de Aarne y Thompson. Suele estar protagonizado por una joven que un día se jacta de que es capaz de hilar una cantidad imposible de hilo de oro. Su incontinencia verbal (el no saber callar) le pone en un serio aprieto, pues es obligada a casarse con un príncipe, bajo amenaza de muerte en el caso de que no pueda cumplir su palabra. Se presenta entonces ante ella una especie de duende que realiza la prodigiosa labor, pero a cambio de la promesa de que la mujer le entregará (es decir, cederá al reino de los muertos) el primer hijo que tenga con el príncipe. A no ser, y eso sería lo único que podría evitar tal desgracia, que ella lograse adivinar el nombre del propio duende, que éste oculta celosamente, y que en alemán suele ser *Rumpelstilzchen*, en inglés *Tom-Tit-Tot*, y en español *Enano saltarín*. Una feliz casualidad, o alguna providencial ayuda, según las versiones, hace que la mujer descubra el nombre del duende, y que éste, despojado de su secreto, vulnerable por tanto al lenguaje y al poder de los humanos, reviente, muera o desaparezca.

Sobre este cuento han corrido ríos de tinta[4] y se han construido incluso re-elaboraciones novelísticas tan impresionantes como la de *El nombre en la punta de la lengua*, del gran narrador francés Pascal Quignard.[5] No tenemos nosotros ahora tiempo para desentrañar lo más profundo de sus claves simbólicas, pero sí, al menos, para constatar que es de nuevo la posesión de un secreto, la administración del silencio, la capacidad de desciframiento del mundo con la llave de la palabra, la que da la vida o la muerte a quienes se disputan el conflictivo espacio que media entre el decir y el callar, entre lo que se sabe y lo que permanece fatalmente oculto.

Bien conocido es el cuento que tiene el número 676 en el catálogo de Aarne y Thompson, y que es popularmente conocido como *Alí Babá y los cuarenta ladrones*. Si resumo aquí su archiconocido argumento es porque me interesa poner de relieve el papel crucial que en él juega, una vez más, la administración del secreto, la transgresión del tabú del silencio. El pobre y honrado Alí Babá descubre, por casualidad, cómo unos ladrones entran y salen de una cueva pronunciando unas palabras mágicas y, lógicamente, secretas (recuerden el famosísimo «ábrete, Sésamo»). Dueño de la palabra oculta y del saber negado a otros mortales, Alí Babá se las arregla para arrebatar silenciosamente parte del

4. Véanse, además de las referencias del catálogo de Aarne y Thompson, los estudios de Lüthi (1971), Röhrich (1973) y Marshall (1973).

5. Hay traducción al español de F. Chueca (Quignard, 1994).

tesoro de los ladrones, manteniendo a su vez el secreto sobre su propia identidad, que los ladrones desean por todos los medios, a su vez, descubrir, con el fin de castigarle. El hermano y la cuñada del héroe, intrigados por la súbita exhibición de prosperidad de éste, deciden, a su vez, descubrir el secreto, y lo consiguen mediante trampas. Pero su desordenada ambición, el descuido con que administran el saber oculto del que se hacen partícipes, hace que los ladrones descubran finalmente su identidad y maten al hermano. Después, los bandidos se disfrazan con identidades, una vez más, secretas, y se enfrentan a Alí Babá y a su familia, pero la ineficacia en la ocultación de su presencia y de su condición lleva a los villanos a la muerte.

El de *Alí Babá* es un relato en que el concepto de secreto circula en todas las direcciones, es disputado como bien ansiado por todos, y acaba favoreciendo a quien mejor sabe administrarlo (Alí Babá), y destruyendo a quien no es capaz de apropiarse adecuadamente de él (el hermano, los ladrones). Quizá ningún otro cuento tradicional, ni ningún otro tipo de relato, muestre con mayor trasparencia cómo quien conoce un secreto y logra preservarlo del asedio de los demás, acaba adquiriendo, o reteniendo, una posición de poder y de dominio sobre el prójimo. Lo sabido y lo secreto van desplazándose por los caminos interiores del cuento, cambiando de dueño, de lugar y de circunstancia, y modificando relaciones de poder que condicionan todo lo que va sucediendo en el relato, generando cada escena ulterior, enviando a cada personaje hacia el destino que, de acuerdo con sus normas de uso del silencio, les está fatalmente reservado.

Innumerables ejemplos, de tradiciones también sin número, pueden servirnos para confirmar que el modo en que circulan y son administrados los secretos (es decir, los conocimientos) define, quizás más que ningún otro motivo ni ninguna otra estrategia argumental, el estatus de héroe o de heroína de los cuentos, y también el estatus del auxiliar (que es quien proporciona o facilita al héroe el conocimiento secreto) y el del oponente (que es quien no posee o quien pierde el control del conocimiento secreto). Un ejemplo aleatoriamente escogido entre un abanico muy amplio de posibilidades nos lo ofrece un relato albanés que ha sido publicado con el título de *El camino de Irás y no volverás* (Sánchez Lizarralde, 2004: 35-40). He aquí su comienzo:

> Había una vez un rey y una reina que no tenían más que un hijo, al que cuidaban como a las niñas de sus ojos.
>
> Al cumplir el niño once años cayó enfermo y le llevaron a los doctores, y los doctores le vieron y dijeron que debía permanecer encerrado durante siete años en una celda, de modo que no pudieran verlo los ojos de nadie, sin comer otra cosa que carne de cabezas de cordero y vino.

> Encerraron al muchacho durante siete años sin que una sola persona lo viera durante todo ese tiempo. Cumplido el plazo, el muchacho se asomó a la ventana y vio a un grupo de niños jugando en un prado. Rompió los cristales, saltó al suelo, se mezcló con los niños y a uno le dio un puñetazo, a otro le abrió la cabeza y a un tercero le rompió una pierna.

Apreciamos, a partir de esta introducción, cómo sobre un niño enfermo se tiende un velo de secreto, de silencio, de ocultamiento, y cómo ello parece tener el efecto de fortalecerle y de apartarle de la enfermedad, dado que, cuando se rasga ese secreto y reaparece en público, no sólo da muestras de no estar ya enfermo, sino que exhibe además unas fuerzas superiores a las de los demás.

El padre, como castigo por sus revoltosos desmanes, pretende devolverle al silencio, pues «reprendió severamente a su hijo y lo encerró en su estancia». Pero el hijo no tarda en salir de su encierro para presentarse a su padre y decirle que se marcha en busca de aventuras y de esposa. Nada más partir, el muchacho encuentra a un viejo que comparte con él un secreto que marcará el destino del muchacho:

> Iba caminando el joven y se encontró con un anciano que guardaba tres caminos.
>
> —Bien hallado seas, anciano.
>
> —Bien venido.
>
> —¿Por qué guardas estos caminos?
>
> —Para poner sobre aviso a los caminantes de que el uno va y vuelve, el otro va y regresa con gran dificultad, y este tercero va y no regresa nunca más.
>
> El joven escogió la senda de irás y no volverás.

El muchacho llega a una casa donde se encuentra una hermosa muchacha, hermana de los *catallanes* (cíclopes). Deciden unirse, pero ella tiene miedo de que sus hermanos devoren a su amante, y por eso le esconde, protegiéndole, una vez más, bajo el velo del secreto. Varias veces preguntan los cíclopes a su hermana si esconde a alguien, porque sienten el olor de «carne de hombre tierno», y sólo al tercer día confiesa la muchacha la verdad, una vez obtenida la promesa de que los monstruos no causarán daño al muchacho. Los cíclopes comunican entonces que aceptarán el enlace de su hermana con el mortal, si éste es capaz de demostrar su fortaleza.

Una vez esposados, el joven y su esposa deciden marchar al país del primero, y en el camino el joven vence y perdona la vida a un *arapi* (árabe, moro, negro).

Su padre, el viejo rey, al ver que su hijo regresa con una esposa tan hermosa, concibe la tentación de arrebatársela, le desafía, vence a su hijo, le deja ciego y le expulsa a «una montaña lejana».

Al tercer día de estar allí, el joven sorprende una conversación secreta entre tres *oras*, que dicen:

> —¡Oh, pobre infeliz! ¡Cómo habrá quedado sin ojos!
> —Pues es cosa fácil que recupere la vista.
> —¿Cómo se puede conseguir?
> —No hay más que recoger agua de dos manantiales que no se encuentran muy lejos de aquí –dijo la cuarta– y ceniza de haya, se le frotan los ojos con la ceniza y se le lava el ojo derecho con el agua del arroyo de la derecha y el ojo izquierdo con el agua del arroyo de la izquierda; una vez hecho esto tendrá mejor vista que antes de perderla.
>
> Escuchó el muchacho aquellas palabras y fue buscando a tientas hasta encontrar los dos manantiales y la ceniza. Se frotó con la ceniza, enjuagó su ojo derecho con el agua del manantial de la derecha y el izquierdo con el agua del manantial de la izquierda y de inmediato sus ojos sanaron.

Gracias a la administración del secreto de las *oras*, el muchacho regresa a su país y encuentra a dos viejas que lloran porque el viejo rey se había cansado ya de su mujer (la prodigiosa hermana de los *catallanes* con la que quería esposarse el joven) y había designado al hijo de las viejas para que luchase contra ella. El héroe se presenta de incógnito, en secreto, ante su mujer. Ella descubre la identidad de él (desvela una vez más un secreto) haciéndole reír y comprobando que el joven tiene dos dientes partidos en el lado izquierdo, tal como tenía su marido. Se produce el reconocimiento de ambos, y juntos traman una estrategia contra el viejo rey. Le hacen creer que ella se encuentra ya maniatada y esperando que le llegue la muerte por un golpe de la espada real. El rey se abalanza sobre ella, pero es ella la que le mata antes. El joven héroe se convierte entonces en un rey que gobierna «con gran sabiduría y fortaleza».

Conozcamos cómo circulan los secretos y los conocimientos, y a quiénes favorecen y a quiénes no, en otro cuento tradicional albanés, el que ha recibido el título de *La luna a la derecha y el sol a la izquierda* (Sánchez Lizarralde, 2004: 59-73). El protagonista es un niño que un día tiene un sueño:

> «Llegará el día en que tendrás el sol en la mano izquierda y la luna en la mano derecha», decía. Luego el sueño le ordenó: «Puedes contar a otros este sueño, pero no lo harás sin que antes te digan: ¡Que sea para tu fortuna!».

Al levantarse el muchacho de la cama fue a ver a su madre y le dijo:

—Madre, he tenido un sueño.

—Cuéntame, hijo: ¿qué es lo que has visto?

—No te lo puedo contar.

Le rogó la madre que se lo contara, pero el muchacho se negó. Ella insistió nuevamente en que se lo confiara, pero él siguió en sus trece. Se enfadó al fin la madre y pegó al joven. Éste se indignó y decidió ir al mercado en busca de su padre, para contarle lo sucedido. Se vistió y se puso en camino. El padre había hecho las compras que precisaba y se encontraba ya de regreso. Al ver el gesto del muchacho le preguntó:

—¿Qué es lo que te ocurre, hijo mío?

—Me ha pegado madre.

—¿Y por qué lo ha hecho?

—He tenido un sueño y me he negado a contárselo. Por eso me ha pegado.

—Cuéntale a tu padre qué es lo que has visto en ese sueño.

Tampoco él decía: «¡Que sea para tu fortuna!».

—A ti tampoco puedo contártelo.

—Pero ¿es que no confías en mí, bobalicón?

—No es eso, pero ya ves, no te lo voy a contar.

Lo agarró y le dio una buena paliza también al padre.

Se levantó después el muchacho, diciendo para sí: «Pues no volveré más a casa. Los dos me pegan y quieren obligarme a que les cuente el sueño sin decir: ¡Que sea para tu fortuna!». Y se puso en camino en dirección a la ciudad.

Desde el primer momento, el joven se nos presenta como el esforzado administrador de un secreto que hay que preservar de los intentos de otros por arrebatárselo. Cuando llega a la ciudad, el joven conoce a una princesa a la que cuenta sus peripecias, y ella le dice:

—¡Que sea para tu fortuna, muchacho! Cuéntame lo que has visto en el sueño.

—¡Así sea! El sueño decía lo siguiente: «Llegará el día en que tendrás la luna en la mano izquierda y el sol en la derecha».

—Muy bien, quédate conmigo.

La muchacha tenía un armario en la habitación y le dijo al joven que se metiera dentro, pues pretendía mantenerlo con ella. A partir de entonces dejó de sentarse a la mesa con la gente de la casa, pues se encerraba a diario en su estancia para comer en compañía de su huésped.

Poco tiempo después aparecieron frente a la ciudad gentes armadas y carros, anunciando la proximidad de la guerra. Un buen día, al *krali* se le había metido entre ceja y ceja la idea de batallar con el rey y trataba

de encontrar el modo de forzarlo a iniciar la guerra, pues dicho *krali* era más fuerte en lo referente al ejército. Fue entonces y le envió tres recias varas, todas del mismo grosor tanto en la punta como en la base, sin un solo nudo, de modo que resultaba imposible distinguir cuál era su base y cuál su extremo. Y se las hizo llegar con el siguiente recado:

—Aquí tienes estas tres varas. Si no consigues averiguar dónde tienen la base y dónde el extremo, tendremos que hacer la guerra. No te queda otro recurso.

Tomó el rey las varas y se puso a examinarlas. «¿Cómo podría averiguar yo cuál es la punta y cuál la base?», se preguntó. Llamó entonces a su canciller y le dijo:

—Busca a ver quién puede averiguar dónde tienen estas varas el extremo y la base, de lo contrario tendré que comenzar la guerra con el *krali*.

Se encontraban en un difícil trance y no dejaron persona sin interrogar: nadie era capaz sin embargo de proporcionarles una respuesta satisfactoria. Regresó a casa el rey muy apesadumbrado y confuso y al verlo le preguntó su hija:

—¿Qué tienes, padre?

—No me hables, hija mía.

—¿Y eso por qué?

Y entonces le contó la amenaza del *krali*.

—Si no resolvemos el enigma de las varas, tendremos que iniciar la guerra. Dos días más nos quedan de plazo. Pasado ese tiempo, la guerra será inevitable.

La muchacha comparte entonces su inquietud con su amigo secreto, y éste da la solución al enigma: «Ve y dile al rey que coja las varas y las meta en un pilón con agua. La parte de la base se hundirá, la de la punta quedará alzada. Que les haga unas marcas y se las devuelva».

El terrible *krali* se ve obligado, entonces, a devanarse los sesos hasta encontrar otro enigma que creía irresoluble:

Al cabo de dos días buscó el *krali* tres manzanas. Una del año, otra del anterior y la tercera de hacía dos años. Las tres tan iguales que al verlas no se las podía diferenciar. Acto seguido se las envió al rey.

—Fíjate en estas manzanas. ¡Si no averiguas cuál es de este año, cuál del anterior y cuál del otro, daremos comienzo a la guerra!

De nuevo será el héroe oculto el que dé la solución: «Al amanecer le dijo el muchacho que también debían meter las manzanas en agua. La más vieja flotaría mejor, la del año anterior menos que la primera y la más reciente caería al fondo».

El *krali* se ve obligado entonces a proponer otro malintencionado acertijo:

> De estas tres mulas, deberás decirme cuál de ellas tiene sólo un año, cuál dos y cuál tres. Si no lo logras, te declararemos la guerra.

Una vez más, será el héroe escondido quien aporte la solución:

> Ve y dile al rey que busque un cercado que les llegue a las mulas justo a la altura del cuello. Que las meta dentro, las ate y las deje tres días y tres noches sin comer ni beber. Al cabo de tres días de ayuno deberá soltarlas. La de tres años saltará la cerca sin tocarla. La de dos se rozará el vientre en ella. No podrá saltar bien, pues habrá perdido gran parte de sus fuerzas. La que tenga sólo un año no conseguirá siquiera alcanzar la altura de la cerca.

Entonces obligó el rey a su hija a confesar quién era la persona que encontraba tan ingeniosas soluciones a los acertijos del *krali*, y ella le confesó que era un enigmático joven que «escondo en el armario». El rey casa a su hija con el joven.

El *krali* no abandona, en cualquier caso, sus deseos de guerra y de venganza, y trama un nuevo engaño. Solicita que el yerno del rey tome como segunda esposa a su propia hija (a la hija del *krali*), y que para ello acuda a su corte con el ejército de rey. «Pero el joven receló un ardid y se dijo: ir con tanto ejército para que nos maten a todos los soldados no es cosa que deba hacerse. ¡Será preferible que me consientan ir solo!». El secreto que pretendía administrar en su favor el *krali* es descubierto a tiempo, pues, por el clarividente joven.

Por el camino, el héroe va encontrando varios compañeros de dotes prodigiosas que deciden acompañarle a la boda: un hombre que se bebe el agua de todo un río, otro que engulle toda la comida que le ponen delante, otro que puede hacer girar su cabeza por completo y escuchar todo lo que se dice a lo lejos, otro capaz de cargar montañas enteras, y uno más que, con una pala, es capaz de arrancar de cuajo y de lanzar muy lejos colinas enteras.

El *krali* queda desconcertado cuando ve que sólo acompañan al recién llegado aquellos cinco compañeros, pero decide seguir adelante con su plan. El banquete para dos mil o tres mil personas que tenía preparado es despachado por el amigo comedor y por el amigo bebedor. Luego propone un nuevo acertijo: el joven debe averiguar cuál es su prometida entre treinta doncellas absolutamente iguales. El joven descubre a la que le interesaba porque les dice: «Soy el yerno del rey. Tengo treinta monedas en el bolsillo y voy a poner una delante de cada una

de vosotras. Que nadie, excepto la hija del *krali*, se atreva a coger su moneda». Así es como descubrió el joven el último acertijo del *krali*.

Tras mostrarse una vez más capaz de desvelar este nuevo misterio, el joven y su nueva esposa preparan la partida, pero el amigo capaz de girar la cabeza y de escuchar todo lo que se dice a lo lejos les advierte de un secreto más: de que en el camino les aguarda una emboscada del ejército del *krali*. Entonces, el que manejaba la pala y arrancaba con ellas las montañas atrapó al ejército enemigo entre dos cerros, y el que era capaz de arrastrar rocas y peñascos los barrió de allí y dejó el camino despejado.

> De este modo regresaron finalmente al palacio del rey y el muchacho vivió a partir de entonces con sus dos esposas.
>
> El sueño se había cumplido: el sol en la mano izquierda: la hija del *krali*; la luna en la derecha: la hija del rey.

Se cierra, de este modo tan perfecto, el círculo de los secretos que, desde el principio hasta el final, proponía el cuento, y cuyo desciframiento y administración correspondían únicamente –como sucede fatalmente en todos los relatos tradicionales– al héroe.

Un tercer cuento albanés, que ha recibido el título de *El arapi y el hijo de la mujer pobre* (Sánchez Lizarralde, 2004: 79-87), puede volver a ilustrarnos sobre el modo en que el silencio y el secreto favorecen siempre a los héroes positivos de los cuentos. Un resumen muy apretado debería consignar que está protagonizado por un joven príncipe que, en su camino, se encuentra con un *arapi* (árabe, moro, negro) que le pide que baje a un pozo a por agua para beberla juntos. El joven baja, pero el *arapi* amenaza con no volver a dejarle salir si no le entrega a él «el legado que te dejó tu padre, el velo, y de ese modo yo me convertiré en el hijo del rey y tú pasarás a ser mi servidor durante un plazo... hasta el día de tu muerte». El joven no tiene más remedio que ceder, y el falaz *arapi* queda como administrador momentáneo de ese secreto.

Los dos se presentan ante el rey, uno como hijo (el impostor) y otro como sirviente del príncipe (el verdadero príncipe). Tras muchas peripecias que no vienen al caso, el príncipe es muerto por el *arapi* y resucitado por el agua de la vida con que le cura la mujer que le ama, conocedora del poderoso secreto de la resurrección. Entonces se presenta el joven ante su padre y ante el impostor *arapi*:

> —*Arapi* –dijo nada más incorporarse.
> —¿Qué quieres? –respondió el otro atemorizado.
> —¿Me devuelves mi velo ahora?
> —¿Qué? –exclamó el *arapi*.

—¿Cómo es eso? –intervino el rey.

—Yo soy tu verdadero hijo, padre; éste era mi servidor, pero me arrojó a un pozo y me obligó a entregarle el velo y a prometerle que no se lo reclamaría hasta el día de mi muerte.

—¡Maldito sea! –exclamó el rey–. ¡Rápido, cargad de cadenas al *arapi*! –y lo colgó al aire y lo puso a secar como el tabaco.

Una vez más, un relato tradicional albanés, escogido entre muchísimos posibles –y de muchas tradiciones también posibles–, confirma, punto por punto, que la administración del secreto, la recuperación de la voz silenciada, el rompimiento del velo cuándo, dónde y en las circunstancias en que el héroe decide –por más que el oponente trate de impedirlo–, constituye una de las piedras angulares de la estructura argumental de los cuentos.

Cerremos por el momento el hermoso, interesantísimo y ejemplar paréntesis de los relatos albaneses. Muchos más relatos tradicionales podrían ser analizados a partir del papel que en ellos juega lo secreto y sus avatares. Recuérdese, por ejemplo, el cuento de la *Cenicienta* (número 510A en el catálogo de Aarne y Thompson), protagonizado por una muchacha que, gracias a la sabia administración de su secreta identidad, logra sortear el abismo que media entre su condición estable de mísera criada (secreta para el príncipe) y su condición transitoria de deslumbrante luminaria cortesana (secreta para sus hermanastras), hasta acabar instalándose en la situación de poder que conlleva su condición final de princesa. Recuérdese, también, el cuento de *Turandot* (tipo 851A del catálogo de Aarne y Thompson), la princesa que castigaba con la muerte a los pretendientes que no lograsen resolver las adivinanzas que ella proponía, hasta que se enfrentó a uno que sí fue capaz de descubrir sus secretos y de imponer, por tanto, su poder sobre ella. Y tantos otros cuentos que todos tenemos *in mente* (entre ellos, por supuesto, los que se suelen etiquetar como «cuentos de adivinanzas» o de «acertijos»), y que no tenemos ahora tiempo ni espacio para revisar, pero que se puede sin duda adelantar que muestran, con total trasparencia, hasta qué punto forman un tejido inextricable el secreto, el poder y el cuento.

Es el momento, tras documentar la recurrencia de esta clase de motivos en el género del cuento tradicional, de avanzar alguna interpretación de un fenómeno que no puede ser ni casual ni arbitrario, y que debe sin duda responder a unas causas precisas, necesarias, constantes, «lógicas», ancladas en lo más profundo de nuestro sistema cultural. Y no se me ocurre una manera más esclarecedora de hacerlo que a la luz de una teoría formulada recientemente por Jacques Derrida, el gran filósofo y pensador francés recientemente fallecido, en un libro de arrebatadora originalidad, cuyo título, *Dar la muerte* (Derrida, 2000), podría

servir de epígrafe a muchos de los cuentos de los que hemos hablado, desde el de *Polifemo* hasta el de *Turandot*, pasando por el de *El nombre del auxiliador* o el de *Alí Babá*. Su tema principal –la relación entre secreto, poder y relato– se halla también estrechamente vinculado con la materia narrativa de nuestros cuentos y con la argumentación que en torno a ellos pretendo hacer.

Muy en síntesis, lo que afirma Derrida en su muy complejo libro –cifrado en casi hermética jerga filosófica– es parecido a lo que hemos deducido nosotros de nuestros cuentos: que quien posee y sabe administrar un secreto adquiere una posición de poder y de dominio sobre quien desconoce ese secreto. Y algo aún más importante: que las relaciones de *otredad* se construyen gracias al silencio, y que para que haya algún *otro* tiene que mediar algún secreto entre ese *otro* y el propio *yo*. Es decir, que entre ambos sujetos debe haber un cinturón de silencio, una discontinuidad o interrupción del lenguaje, un callar que imponga una tregua al flujo de la voz y de la información. Porque, si no lo hubiera, el *yo* y el *otro* serían lo mismo, quedarían identificados en una especie de monstruosa doble personalidad que anularía a ambos y haría inútil, imposible, el intercambio de cultura.

El mito bíblico de Abraham e Isaac sirve a Derrida para ilustrar su teoría de forma magistral. Según el relato de *Génesis* 22, mientras el padre y el hijo subían al monte del sacrificio,

> dirigiéndose Isaac a su padre, le dijo: «¡Padre mío!». Él respondió: «Heme aquí, hijo mío». «Llevamos, dijo Isaac, el fuego y la leña; pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?». Abraham respondió: «Dios se proveerá de cordero para el holocausto, hijo mío». Y continuaron el camino.

Abraham se reservaba, pues, un secreto frente a su hijo. Y la administración de ese secreto le daba poder sobre el joven Isaac. Pero Yavé guardaba, a su vez, otro secreto frente a Abraham, pues éste no sabía que al final iba a ser dispensado de sacrificar a su hijo. Y la administración de aquel secreto daba poder a Yavé sobre Abraham. Se establecía, así, un encadenamiento jerárquico de secretos, de poderes y, en definitiva, de marcas de *otredad*, una especie de pirámide en la que Dios ejercía su posición dominante sobre el padre y éste sobre el hijo de acuerdo con el uso que cada uno hacía del silencio como instrumento de su poder frente a los demás.

La teoría de Derrida sobre el silencio, el secreto, la ausencia de información, la discontinuidad lingüística como materia precisa y condición indispensable para que haya *otros*, y para que puedan establecerse con los *otros* relaciones de *otredad* (y, por tanto, de poder), permite dar una interpretación profunda, cohe-

rente, esclarecedora, a los cuentos tradicionales que hasta aquí hemos analizado. Pero, además, abre perspectivas insólitas a muchas más cuestiones y, sobre todo, genera una pregunta muy inquietante en torno a la simple posibilidad de que entre los personajes del cuento, o entre las personas de la vida real en general, es decir, entre nosotros, pudiese desaparecer el silencio, pudiese borrarse el secreto, pudiese establecerse una especie de comunión lingüística y cultural que todos asumiéramos y compartiéramos del mismo modo, con la misma óptica, con iguales palabras.

Lo que pasaría si entre nosotros desapareciese el silencio, se borrasen los secretos, sería, sin duda, una auténtica catástrofe: que todas las personas (o personajes) hablaríamos y pensaríamos del mismo modo, compartiríamos y transmitiríamos la misma información, nos convertiríamos en una versión horrorosamente multiplicada de *Doctor Jekill y Mister Hyde* que borraría la identidad de cada uno y la arrojaría a un magma informe donde todas anularían a todas. Todos nos convertiríamos en un doble de otros dobles, sin que cupiese la posibilidad de intercambio, de don, de alianza, de cultura.

El cuento, la leyenda, la literatura y la cultura en general han previsto y se han inquietado ante esa posibilidad. Y han propuesto etiquetas, ideado estrategias, construido tabúes o formulado relatos al respecto. El miedo, el horror al *doble*, es decir, al *yo* excesivamente parecido al *otro*, carente de secretos con respecto a los demás, no suficientemente diferenciado en términos lingüísticos y culturales del prójimo, es, seguramente, uno de los que más han perturbado al ser humano en todo tiempo y lugar.

El loco con doble personalidad, el gemelo hermano de alguien idéntico a sí mismo, el homosexual que se empareja con otra persona de su mismo sexo, el incestuoso que se acerca a alguien de su misma carne, el fantasma que duplica al vivo en el mundo de los muertos, el adulto y el recuerdo del niño que fue cuando se encuentran frente a frente, el enmascarado (villano o superhéroe) dotado de una segunda espuria personalidad, el constructor de autómatas, el titiritero, el ventrílocuo o el autor literario de los que emanan voces de criaturas a veces no suficientemente diferenciadas de las de sus genitores... hasta los clones que últimamente inquietan a todos y plantean interrogantes desde el punto de vista de la medicina, del derecho, de la psicología, de la ética, son ejemplos de *otros* que la cultura de muchos pueblos y tradiciones han considerado insuficiente o inadecuadamente diferenciados o separados de los que deberían ser sus *otros* naturales. Ello les ha marcado de forma especial (algunas veces, las más, de forma negativa, pero algunas también de forma positiva), les ha hecho objeto muchas veces de tabú, y, sobre todo, les ha convertido en protagonistas privilegiados de

numerosos relatos (que van desde el terrorífico cuento de fantasmas o de clones al chiste contra los homosexuales, pasando por muchas otras modalidades de literatura, incluida la novela).

Es necesario insistir en que cada *yo* necesita tener muy claro quién es su *otro* (para poder aliarse o enfrentarse a él y para construir así la sociedad y la cultura), y cuando no hay ningún secreto en relación con ese *otro*, cuando ese *otro* se parece demasiado al *yo*, surge la duda, la ambigüedad, el conflicto cultural y, muchas veces, y como reacción frente a esa inquietante situación, el relato, el cuento, la leyenda, el rumor, que propone las alternativas de sublimar, de prohibir, de escapar, de ironizar, de prohibir o simplemente de horrorizarse frente a ese fenómeno.

Los locos con doble personalidad pueden provocar desde el horror que transmite el *Doctor Jekill y Mister Hyde* (incapaces de definir la línea divisoria entre dos personalidades y dos lenguajes opuestos) de Stevenson, hasta la idealización, la sublimación, la casi divinización que en muchas culturas se ha desarrollado en torno a la figura de los dementes que albergan en un cuerpo humano un segundo lenguaje diferente, inverso en relación con los demás lenguajes. Y que han sido protagonistas, obviamente, de todo tipo de relatos y de ficciones, como ustedes recordarán.

Lo mismo puede decirse de los gemelos, que en algunas culturas son considerados como seres impuros, oprobiosos, nacidos de una relación prohibida, y en otras sublimados, divinizados, tenidos por especialmente carismáticos, por adivinos o sanadores excepcionales. No puede ser un hecho casual el que muchos mitos, cuentos y leyendas atribuyan a los gemelos la capacidad de conocer los pensamientos y el lenguaje de su *doble*, es decir, el don de no tener secretos con respecto a él, aunque se hallen muy distanciados físicamente de su *otro*.

Otro tanto es posible decir del homosexual, execrado en muchas culturas por ser excesivamente parecido al *otro* con el que se empareja, e idealizado, sublimado, divinizado en otras culturas, como sucedía en varias de la antigua Grecia, o en diversos grupos étnicos contemporáneos de África, de Asia o de América, en que, como han atestiguado los antropólogos, se ha practicado la homosexualidad y el travestismo ritual en determinados contextos religiosos y en el seno de diversas castas sacerdotales. La homosexualidad ha sido, en consecuencia, objeto de todo tipo de relatos, tanto chistosos y despectivos (en las sociedades que la rechazan) como serios y religiosos (en las sociedades que la admiten y aun la reivindican: recuérdese, por ejemplo, el mito griego de Ganímedes).

El caso del incesto es parecido: rechazado en casi todas las tradiciones culturales por no dejar claramente definidas las relaciones de *otredad* que deben

supuestamente establecerse entre las personas que se emparejan con otras, el incesto fue, en cambio, sublimado en determinadas grupos y contextos históricos, como en algunas dinastías del antiguo Egipto, en que los faraones estaban obligados a esposarse con sus hermanas o sus hermanos. Ni qué decir tiene que el conflicto del incesto ha dado lugar a una enorme cantidad de mitos, cuentos y romances documentados en tradiciones de todo el mundo.

Los fantasmas son otro caso de *doble* conflictivo y protagonista de tantas creencias y relatos que sobra cualquier comentario al respecto. Vinculados a los humanos como *dobles* que no pierden su primitiva identidad aunque se hallen en el mundo de los muertos, los fantasmas siguen hablando, sabiendo, reconociendo de modo parecido a como hacían cuando estaban vivos, no pierden el lenguaje que utilizaban cuando vivían en el mundo, no se les borra su primitiva memoria, mantienen –aunque distorsionados por la niebla del más allá– sus vínculos familiares y sociales, no se sumen por completo en el silencio de la muerte. Eso es lo que les hace especialmente turbadores, amenazantes, peligrosos, para los humanos que quedan aquí. Aunque tampoco faltan los fantasmas positivos, idealizados, sublimados, que en vez de perjudicar o de aterrorizar a los vivos, los guían y los ayudan, como hacen desde el Virgilio dantesco hasta las hadas madrinas, o bien los santos cristianos que interceden o auxilian a sus fieles desde el más allá.

Otra modalidad de doble densa, compleja y conflictiva es la del adulto que se encuentra con el fantasma del niño que fue. Recuérdese, por ejemplo, el caso de *Peter Pan*, el celebérrimo mito infantil creado por Barrie: una especie de fantasma del niño que todos llevamos dentro, que vive, habla, juega, inflama nuestras fantasías antes de que pasemos la raya de la edad adulta, y pone en boca de los niños la pluralidad de voces simuladas que saltan del juego y el disfraz infantil, pero que luego se calla, queda en silencio, se borra de nuestra memoria, y nos deja solos con la voz monocorde y esquemática del adulto. Evoquemos también el caso de ese aparente gran *cuento infantil* que es *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry: un aviador que tiene un percance y hace un aterrizaje de emergencia en el desierto se encuentra allí con un niño que es, en realidad, el espejismo, el doble, de su propia infancia. Sus conversaciones están marcadas por el hecho de que *El principito* nunca responde a las preguntas del adulto: siempre desarrolla su propio discurso, y mantiene el silencio, guarda el secreto frente a los interrogantes que le plantea el aviador. Esa fractura en el intercambio del lenguaje es lo que impide la reunificación de las personalidades del adulto y del niño y lo que prepara para la separación definitiva del final de la obra.

El enmascarado, ya sea villano o superhéroe, es otro de los protagonistas favoritos de todo tipo de ficciones, que suelen subrayar el ingrediente de secreto que define su personalidad. Si Jack el Destripador ha quedado como el asesino psicópata más célebre de la historia no es porque fuera el más destructivo (los ha habido más sanguinarios, por desgracia), sino porque el secreto impenetrable que rodeó su personalidad le hizo el más mítico, el más literario, el más sugerente de todos ellos. Y si Batman o Superman se ocultan tras sus respectivas máscaras, que a toda costa pretenden arrebatarles sus más enconados enemigos, es también porque el secreto les hace más llamativamente «literarios», además de menos vulnerables y de mejor protegidos frente a los peligros que les acechan.

Los constructores de autómatas, del tipo del creador del Golem hebreo o del doctor Frankenstein; los titiriteros como el Maese Pedro cervantino (al que don Quijote agrede cuando se ve incapaz de diferenciar su lenguaje, el lenguaje de sus muñecos y el lenguaje de los personajes a los que interpretan) o el avieso coprotagonista de *Mario y el mago*, el magistral relato de Thomas Mann; los ventrílocuos como el impostor Mago de Oz, que escondía tras una máscara el secreto de su falsa personalidad; el creador literario que maneja los hilos de sus personajes, como el autor en *Niebla*, de Unamuno, que desdobla su voz y la mezcla con sus personajes, son otras tantas modalidades de ficción que plantean, con formas y soluciones diferentes, la zozobra y el desconcierto en que queda el ser humano, en que se sume la cultura, cuando no logra reconocer de forma clara la voz del *yo* y la voz del *otro*, cuando no consigue trazar, mediante el silencio, el secreto, la discontinuidad lingüística, una línea divisoria suficientemente marcada entre unos y otros.

A todas estas modalidades y fenómenos se ha venido a sumar, recientemente, uno nuevo que ha sembrado nuestra sociedad de todo tipo de dudas, de preguntas, de rumores, de opiniones, de relatos, y que dará, sin duda, origen a muchos más: el de los clones, el de los seres artificiales que el hombre está ya en disposición de fabricar en serie y sobre los que planea una de las pregunta más inquietantes que se hace la sociedad actual: la de si el clon heredará la memoria de su modelo, si compartirá sus recuerdos y su lenguaje, si no tendrá secretos con respecto al tronco del que surgió, si será igual en términos de carácter, de sentimiento, de conocimiento, de expresión. No sabemos si el tiempo irá aclarando o si, por el contrario, irá complicando aún más esta incertidumbre, pero sí es seguro que veremos multiplicarse los relatos, las ficciones, los rumores al respecto.

Queda algo muy importante por decir en relación con el secreto, con el silencio, con el callar en el dominio del cuento tradicional, de la literatura, de

la cultura. Hasta aquí hemos visto cómo el uso que se hace de ellos constituye una marca delimitadora de la *otredad*, un signo identitario imprescindible para la supervivencia de cada uno de nosotros en el seno de una sociedad de *otros*. Y, además, un instrumento de poder o una marca de definición de nuestro poder en relación con el poder de los demás. Todos nosotros necesitamos (igual que lo necesitan los personajes de la ficción) rodearnos de un cinturón de silencio que preserve nuestra identidad, que garantice nuestra intimidad, que nos reserve dones que podamos intercambiar con nuestros *otros* aliados, y recursos o armas secretos que podamos utilizar contra nuestros *otros* rivales o enemigos. Pero, ¿qué sucede cuando el silencio, en vez de administrarlo nosotros, nos es impuesto desde fuera, cuando desde el exterior se nos rodea de un muro de secreto que no hemos elegido nosotros, cuando es algún *otro* el que rompe, y no nosotros quienes controlamos o nos reservamos, el discurso de nuestro lenguaje o de nuestra memoria?

Pues, desde luego, que el silencio pierde sus connotaciones positivas, protectoras, talismánicas, y se convierte en una dictadura, en una cárcel o en una tumba. El antídoto, en ese caso, sólo puede ser que la palabra planee por encima del muro de silencio, que rasgue el secreto y restablezca la comunicación verbal. En el cuento de *La búsqueda del esposo perdido*, que tiene el número 425 en el catálogo de Aarne y Thompson, y cuya versión más conocida y venerable es la que se halla encarnada en el mito clásico de *Psique y Cupido*, el amante es separado (por su madre Venus en las versiones del mito grecolatino) de su esposa, conducido a una especie de limbo lejano, y convertido en un ser desvaído, casi sin lenguaje ni personalidad, hasta que la heroína llega esforzadamente hasta él, restablece la palabra entre ambos y logra el reconocimiento y la reunión final. En el cuento que tiene el número 313 en el catálogo de Aarne y Thompson, y que es conocido como *La muchacha ayudante en la fuga del héroe*, y también como *La hija del diablo*, una pareja de jóvenes amantes logra unirse gracias a que mantienen una estrecha y cómplice comunicación lingüística, que les permite superar juntos las más terribles pruebas. Pero, casi al final, una maldición trae consigo la separación y el olvido, la anulación de la memoria y del lenguaje, y es de nuevo la intervención de la heroína la que logra restablecer la voz, superar el silencio y recuperar los lazos con el esposo. Parecidas estructuras tienen muchísimos de los llamados *cuentos novelescos*, en que algún acontecimiento catastrófico separa a padres e hijos, hermanos y hermanas, novios y novias, esposos y esposas, y pone entre ellos mares y desiertos de silencio que borran la memoria y hacen que crezca el olvido, hasta que alguno de los protagonistas logra acercarse al otro y restablecer el hilo de la voz perdida.

Valdría la pena investigar –aunque ésa debe ser una labor que quede aplazada para otra ocasión– por qué es muchas veces el personaje femenino (en los cuentos novelescos se trata a menudo de una mujer que se disfraza de hombre) la que supera la barrera del silencio y restablece la comunicación verbal entre los protagonistas.

Es necesario destacar, en todo caso, que en las ocasiones en que el silencio es agresor, el secreto impuesto y el callar obligado, la palabra puede adquirir una potencia tal que es capaz de vencer hasta a la muerte, expresión máxima y casi insalvable del silencio. Sherezade, la gran heroína de *Las mil y una noches*, se salva de la aniquilación de la muerte porque una noche tras otra, en vez de entregarse silenciosa a su esposo, tiene la habilidad de enhebrar historias en el hilo interminable de la voz. En el *Sendebar*, el hijo del rey, falsamente acusado por una de las mujeres de éste, es condenado a guardar silencio y a morir, pero un fiel consejero logra preservar su vida contando historias que llenan el tiempo estipulado para que el joven pueda recobrar la voz, defenderse y salvar su vida. En la inolvidable escena final del *Hamlet* shakespeariano, el protagonista, moribundo, proclama su fe en la palabra como arma única e irremplazable contra la total aniquilación: «Horacio, ya muero... pero tú vivirás / y deberás narrar mi verdadera historia / a cuantos no sepan de ella». Un poco después, proclama: «Oh, buen Horacio, lleno de oprobio quedará mi nombre / para siempre si permanecen ocultos estos hechos. / Si alguna vez hubo un lugar para mí en tu corazón, / renuncia a ese reposo que ahora ansías / y vive, vive, respirando la amargura del mundo alrededor / para que puedas contar mi historia». La última frase del héroe, «el resto es silencio» (Shakespeare, 2001: acto V, esc. II), es, pese a su tono y a su contexto fatalmente trágicos, una declaración de fe, de optimismo, de amor hacia la fuerza de la palabra, y de horror ante el silencio definitivo de la muerte. El epílogo de *Moby Dick* de Herman Melville da cuenta de cómo sobrevivió un único marinero, Ismael, a la lucha feroz contra la ballena blanca, y de cómo su voz quedó como único e inmortal testigo de las vidas y de las muertes de sus compañeros. La cita del libro de *Job* que acompaña a este epílogo refrenda una vez más la ecuación que convierte a la palabra en antídoto inigualable contra el silencio y contra la muerte: «Y escapé sólo yo para darte la nueva» (Melville, 2001: 767).

José Saramago ha expresado algo parecido, aunque en tono mucho más lírico y sereno, en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, pronunciado el 7 de diciembre de 1998, que es, sin duda, una fascinante reflexión metapoética sobre el cuento tradicional y sobre cualquier forma de ficción literaria. Al contrastar los cuentos que desgranaba la voz incansable de su abuelo con

el escepticismo desengañado y realista con que, por el contrario, se enfrentaba a ellos su abuela, reconocía el gran escritor portugués que su propia vocación de escritor, el hilo, ya para siempre inmortal, en que ha ido enhebrando la palabra de sus libros con el eco de los cuentos de su abuelo y de quienes precedieron a su abuelo, el conjuro gracias al cual las voces de todos no quedarán aniquiladas en el silencio de la muerte, le debe mucho más a la voz continuada de su abuelo que al escepticismo silencioso de su abuela:

> El hombre más sabio que he conocido en toda mi vida no sabía leer ni escribir... Y algunas veces, en noches calientes de verano, después de la cena, mi abuelo me decía: «José, hoy vamos a dormir los dos debajo de la higuera». Había otras dos higueras, pero aquella, ciertamente por ser la mayor, por ser la más antigua, por ser la de siempre, era, para todas las personas de la casa, la higuera. Más o menos por antonomasia, palabra erudita que sólo muchos años después acabaría conociendo y sabiendo lo que significaba.
>
> En medio de la paz nocturna, entre las ramas altas del árbol, una estrella se me aparecía, y después lentamente, se escondía detrás de una hija, y, mirando en otra dirección, tal como un río corriendo en silencio por el cielo cóncavo, surgía la claridad traslúcida de la Vía Láctea, el camino de Santiago, como todavía le llamábamos en la aldea. Mientras el sueño llegaba, la noche se poblaba con las historias y los sucesos que mi abuelo iba contando: leyendas, apariciones, asombros, episodios singulares, muertes antiguas, escaramuzas de palo y piedra, palabras de antepasados, un incansable rumor de memorias que me mantenía despierto, el mismo que suavemente me acunaba. Nunca supe si él se callaba cuando descubría que me había dormido o si seguía hablando para no dejar a medias la respuesta a la pregunta que invariablemente le hacía en las pausas más demoradas que él, calculadamente, le introducía en el relato: «¿Y después?». Tal vez repitiese las historias para sí mismo, quizá para no olvidarlas, quizá para enriquecerlas con peripecias nuevas. En aquella edad mía y en aquel tiempo de nosotros, no será necesario decir que yo imaginaba que mi abuelo Jerónimo era señor de toda la ciencia del mundo. Cuando, con la primera luz de la mañana, el canto de los pájaros me despertaba, él ya no estaba allí, se había ido al campo con sus animales, dejándome dormir. Entonces me levantaba, doblaba la manta, y, descalzo (en la aldea anduve siempre descalzo hasta los 14 años), todavía con pajas enredadas en el pelo, pasaba de la parte cultivada del huerto a la otra, donde se encontraban las pocilgas, al lado de la casa. Mi abuela, ya en pie desde antes que mi abuelo, me ponía delante un tazón de café con trozos de pan y me preguntaba si había dormido bien. Si le contaba algún mal sueño nacido de las historias del abuelo, ella siempre me tranquilizaba: «No hagas caso, en sueños no hay

> firmeza». Pensaba entonces que mi abuela, aunque también fuese una mujer muy sabia, no alcanzaba las alturas de mi abuelo, ése que, tumbado debajo de la higuera, con el nieto José al lado, era capaz de poner el universo en movimiento apenas con dos palabras (Saramago, 1998: 36).

El hilo de la voz tendida entre personas y entre generaciones es, en definitiva, la única estrategia que tenemos para negociar con el silencio, bien sea con el fin de abrir y descifrar los secretos del mundo, bien sea para escapar de la insondable ausencia de lenguaje que es la muerte. La voz, el relato, el cuento, es lo único que puede hacernos, en algún sentido, inmortales a nosotros, a quienes nos precedieron y a quienes nos sucederán, si es que nos conjuramos activamente en la superación del silencio. Como ha escrito recientemente el gran pensador Rafael Argullol, a propósito de un mito que páginas atrás revisitamos,

> el canto de las sirenas es peligroso, pero mucho más peligroso es que las sirenas enmudezcan. Sin su canto el silencio de la travesía se hace verdaderamente insoportable (Argullol, 1996: 107, núm. 217).

Quiero dedicar estas reflexiones a Julio Camarena, cuya voz resuena en ellas y resonará siempre en todos los relatos que hagamos o que se hagan sobre nuestros relatos tradicionales.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael (1996): *El cazador de instantes: Cuaderno de travesía 1990-1995*, Barcelona, Destino.

La búsqueda del Santo Grial (1997), trad. y ed. C. Alvar, Madrid, Alianza.

DERRIDA, Jacques (2000): *Dar la muerte*, trad. de C. Peretti Peñaranda y F. J. Vidarte Fernández, Barcelona, Paidós.

DONNE, John (1996): *Canciones y sonetos*, ed. P. Ribes, Madrid, Cátedra.

GRIMAL, Pierre (1997): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

HOMERO (1993): *La Odisea*, trad. J. M. Pabón, Madrid, Gredos.

KAFKA, Frank (2000): *Cuentos completos (textos originales)*, trad. J. R. Hernández Arias, Madrid, Valdemar.

LÉRMONTOV, Mijaíl (1992): *El héroe de nuestro tiempo*, ed. I. Vicente, Madrid, Cátedra.

LÜTHI, Max (1971): «*Rumpelstilzchen*», *Antaios*, 12, pp. 419-436.

MARSHALL, Howard Wight (1973): «*Tom Tit Tot*»: A Comparative Essay on Aarne-Thompson Type 500: *The Name of the Helper*», *Folklore,* 84, pp. 51-57.

MELVILLE, Herman (2001): *Moby Dick*, trad. E. Pezzoni, Madrid, Debate.

MORA, Rosa (2001): «Ana María Matute: el hechizo del relato», *Babelia,* 508 (en *El País*, 18 de agosto), pp. 1-3.

PEDROSA, José Manuel (2003): «La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)», en *Los mitos, los héroes*, Urueña, Centro Etnográfico de Castilla y León, pp. 37-63.

QUIGNARD, Pascal (1994): *El nombre en la punta de la lengua*, trad. de F. Chueca, Barcelona, Debate.

RÖHRICH, Lutz (1973): «*Rumpelstilzchen*. Vom Methodempluralismus in der Erzahlforschung», *Festschrift für Robert Wildhaber*, Basilea, pp. 567-596.

SÁNCHEZ LIZARRALDE, Ramón (2004): *El agradecimiento del muerto: cuentos populares albaneses*, Irún, Alberdania.

SARAMAGO, José (1998): «De cómo el personaje fue maestro y el autor su aprendiz», *El País*, 8 de diciembre.

SHAKESPEARE, William (2001): *Hamlet*, ed. M. Á. Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra.

«L'OCELLET ES FA FER UN VESTIT NOU» (ATU 235C*) EN LA TRADICIÓ ORAL I EN LA LITERATURA

Josep M. Pujol
Universitat Rovira i Virgili

0. ANTECEDENTS

La secció de contes d'animals de la segona revisió del vell índex tipològic internacional d'Aarne-Thompson (1961) contenia una entrada amb un únic testimoni, de procedència espanyola: 235C* *A bird has new clothes made* / L'ocellet es fa fer un vestit nou. El tipus provenia de l'índex de contes espanyols de Boggs (1930), i el seu únic representant era una versió literària obra d'una escriptora andalusa molt atenta a la cultura i la literatura populars del seu entorn: Fernán Caballero, que l'havia publicat per primera vegada el 1862.

El 1975, indexant les rondalles de Mn. Antoni M. Alcover, Josep A. Grimalt en va detectar una versió de procedència oral mallorquina (1913, recollida en volum el 1923), i va afegir la referència a una altra versió oral, recollida i publicada per Amades (1950). Jo mateix vaig identificar mentre treballava en la meva tesi de llicenciatura (1982) una versió literària catalana, anterior a totes dues, de Terenci Thos i Codina (1866), però no la vaig incloure a la meva tesina per tal com havia decidit de prescindir de les versions d'aquest caràcter, tot i que, naturalment, vaig conservar la fitxa.

Com a referència argumental, Boggs donava un resum de la seva única versió, i la indicació que oferia l'índex Aarne-Thompson es limitava a completar el títol anglès amb una sola frase: «It flies away without paying» [K233.1]. A la meva tesina feia constar la meva perplexitat davant del tipus:

> L'argument d'AaTh 235C*, segons Boggs, és el següent: «Bird in borrowed feathers (J265). He has new clothes made; flies away in them without pa-

> ying (K233) and boasts before the king. King eats him; he pecks in king's stomach; king vomits and bird escapes (F915). He begs one feather from every bird and has the feathers glued on and is prettier than before». Les dues versions catalanes comencen amb la troballa per part de l'ocell d'un borralló de llana, el rei mor, i acaben amb el desencantament de l'ocell per part de la princesa: en Amades, així que ella el toca; en Alcover, en treure-li la caputxeta que porta. Les versions catalanes, a diferència de l'andalusa, es conformen, mitjançant el desencantament, en rondalles meravelloses, i el seu lloc, doncs, no pot trobar-se entre les rondalles d'animals (AaTh 1-299), malgrat l'extraordinària similitud dels arguments. Ara bé, el fet de no poder disposar més que d'una sola versió espanyola impedeix de fer un judici sobre l'exactitud de la classificació de Boggs: la versió andalusa, ¿és integra o ha sofert una reducció? Mentre no apareguin noves versions sembla millor deixar en suspens el debat (p. xiv).

A la seva edició de l'*Aplec* alcoverià, Grimalt reflexiona sobre la qüestió del gènere narratiu del relat, que proposa adscriure al de les rondalles encadenades, i, advertint la manca de la transformació final de l'ocell als materials de les llibretes, es pregunta per l'autenticitat de l'episodi del desencantament, sense determinar-se a rebutjar-la a causa de la presència del mateix episodi en la versió d'Amades:

> Sota el tipus 235C*, l'índex Aarne-Thompson registra només una versió, el tipus 244* de Boggs, que ve a coincidir amb aquesta rondalla, però sense el darrer episodi (el desencantament de l'ocell), propi d'una rondalla meravellosa. Ja hem vist que també manca a les anotacions de les llibretes. Això ens podria fer pensar si aquest episodi no seria un afegitó de N'Alcover; però el conté quasi idèntic el núm. 41 del recull d'Amades, que col·loca la rondalla dins l'apartat de les meravelloses.
>
> Una definició rigorosa de la rondalla d'animals sens dubte n'exclouria aquesta, fins i tot prescindint d'aquell final. El lloc que més li escau és potser entre les rondalles encadenades («Formula tale») (I: p. 154).

Afortunadament noves versions del tipus han aparegut, i gràcies a l'edició crítica de l'*Aplec* de Mn. Alcover deguda a Grimalt i Guiscafrè, als índexs tipològics hispànic de Camarena-Chevalier i internacional revisat per Uther[1] ara és possible, em sembla, respondre aquestes preguntes, assajar una anàlisi del tipus i les versions orals i literàries i fer alhora algunes reflexions sobre els contes d'infants en general.

1. Agraeixo a tots aquests amics –a Julio Camarena, malauradament, *in maxima absentia*– els textos i les dades que han volgut posar a la meva disposició.

1. EL CONTE FOLKLÒRIC ATU 235C*

1.1 *Les versions orals*

Dono per començar una llista de les 12 versions orals catalogades fins ara en sis llengües diferents acompanyades d'una breu sinopsi argumental en cada cas.

ÀRAB

1. Arrabe, Palestina] «The little bird» – Muhawi & Kanaana, núm. 11 [pp. 115–117]:

> Un ocellet es posa a escarbar, es tenyeix les potes amb alquena i es pinta els ulls amb alcofoll. Continua escarbant, troba una peça de seda i decideix fer-se'n un vestit. Va a la sastressa i li ofereix de donar-li la meitat de la seda si li fa un vestit. Quan torna, amb el pretext de veure quin dels dos és el millor, surt a provar-se'ls, se'ls endú i els amaga en un arbre. Després troba dos mocadors i amb el mateix truc aconsegueix que una noia els posi una vora. Més tard troba cotó i amb el mateix truc aconsegueix dos matalassos. S'asseu vestida i amb els mocadors i passa el fill del sultà. Canta: «Porto el millor que tinc | reque requetetinc | i avui em casaré | reque requeteté». El fill del sultà li engega un tret i el toca; l'ocell canta: «Quin tirador més bo | reque, etc.». Després el ploma: «Quin plomador més bo, reque, etc.», el mastega i se l'empassa. El fill del sultà finalment el caga i l'ocell surt dient: «Ai, ai, he vist el cul del minyó: | és vermell com un cremalló!».

Els editors destaquen l'ambient nupcial en què se situa l'ocell, que és femella (cas únic entre tots els coneguts, que no precisen aquest punt): el fet de tenyir-se les núvies les mans i els peus amb alquena forma part del cerimonial de noces palestí, executat normalment per les dones de la família de la núvia amb acompanyament de danses i cançons; les noies preparen des de ben joves el seu aixovar: mocadors, vestits brodats, jocs de taula, etc.; el seient nupcial és un seient elevat fet amb diversos matalassos plegats, on seu la núvia després d'haver estat conduïda en processó des de la casa del seu pare a la del seu futur marit.

ESPANYOL

2. Arahal, Sevilla] «El pajarito y el rey» – Jiménez Romero, núm. 5:

> El rei es cansa de veure un ocellet que està rondant pel palau i mana que el matin. L'ocellet va dient que el matin a poc a poquet, que és molt petitet,

> que el plomin a poc a poquet, etc., que el coguin a poc a poquet, etc., i quan el rei se'l menja, li diu que se'l mengi a poc a poquet, etc. Al rei li agafa un mal de ventre, se'n va al wàter i l'ocellet li diu «Caga'm a poc a poquet, que sóc molt petitet!», surt volant i diu *Guey, guey, guey, que le he visto el culo al rei! Guey, guey, guey!*

3. Jumilla, Múrcia] «El pájaro que se burla del príncipe» – Morote, pp. 277–278:

> Un ocell viu en una canal del palau i cada dia veu el príncep tot mudat. Un dia que veu passar un ramat se'n va a cal sastre i es fa fer un gipó. Se'l posa i cada vegada que surt el príncep canta: *Estoy yo más guapo con mi juboncico que el hijo del rey con su trajecico!* Un dia el príncep, enfadat, s'abaixa els pantalons per fer enfadar l'ocell, que diu: *Zuro, zuro, que la hijo del rey le he visto el culo!*

4. Còrdova] «El pájaro que vio el culo al hijo del rey» – Antonio Lorenzo Vélez, dins Camarena-Chevalier, II: pp. 372-373:

> Un ocellet que té molt de fred arreplega un borralló de llana. Se'n va a cal sastre, li demana que li faci un vestit i se l'emporta sense pagar. Va al palau i es posa a cantar dalt de la teulada. El fill del rei li tira un tret i l'agafen. El plomen, i quan el fill del rei diu que se'l menjarà ell, l'ocell adverteix que el plomin ben plomat, després que el mastegui ben mastegat [coses que evidentment no succeeixen]. El fill del rei se'l menja i mentre passa revista al pati del palau li agafa mal de ventre; s'abaixa els pantalons allí mateix, es tira un pet, surt l'ocellet cantant: *¡Eh, eh, eh..., que le he visto al hijo del rey el culo!*, i se'n va volant.

Camarena-Chevalier donen amb reserves una referència a un relat veneçolà recollit a Curiepe, estat de Miranda («El pájaro y el cazador», Almoina, p. 90):

> Un caçador descobreix dalt d'un *caujaro* (*Cordia alba*) un ocell negre y enorme que li diu: *¡Serafín! ¡Serafín! ¡Apúntame bien, Serafín!*; li dispara un tret, se l'endú a casa i es disposa a preparar el dinar quan l'ocell li diu: *¡Serafín! ¡Serafín! ¡Desplúmame bien, Serafín!*; en estar cuit li diu: *¡Serafín! ¡Serafín! ¡Cómeme ya, Serafín!*; se'l menja i l'ocell canta dintre de l'estómac: *¡Serafín! ¡Serafín! ¡Bótame ya, Serafín!*; va al corral, s'ajup i l'ocell surt volant, s'atura dalt d'un arbre, fa un crit esfereïdor, i li diu: *¡Soy el pájaro infernal! ¡Te salvas por la reliquia!*

A Veneçuela, com a altres països sud-americans, la paraula *reliquia* s'aplica a l'escapulari: el caçador no ha pogut ser agredit pel diable (el *pájaro infernal*)

perquè en porta un. El relat, que d'altra banda conserva tots els elements del segon episodi, com veurem, del conte ATU 235C* només amb la sortida anal de l'ocell atenuada, té aquí el caràcter no de conte d'infants sinó de llegenda satànica, amb un significat molt diferent del de les altres narracions, i després de deixar constància de la seva existència l'excloc d'ulterior consideració per aquest motiu.

La referència mexicana que apareix a ATU 235C* («El pájaro Cú», Aiken, pp. 19-20), és una tradició explicativa sobre l'origen dels cants del *correcaminos* i el mussol, i només coincideix amb la versió literària de Fernán Caballero de la rondalleta que aquí s'analitza pel fet que un ocell que ha estat creat nu rep una ploma de cadascun dels seus congèneres (episodi que no apareix en cap de les versions orals catalogades i que respon a la inventiva de l'autora).

PERSA

5.-7. Ulrich Marzolph (p. 58) n'assenyala tres versions perses. Com que m'ha estat impossible consultar-les, tradueixo les dades del seu catàleg, que afortunadament comprèn una sinopsi dels arguments:

235C El pardalet es fa fer un vestit*

I El pardalet no paga el preu convingut a un pagès, una filadora, un tintorer, un teixidor i un sastre que li han fet un vestit.

II (*a*) Més tard perd el vestit; – o (*b*) mentre en presumeix exhibint-se, l'atrapen.

1 Ṣobḥi, *Kohan* I: pp. 85–90 = [A.] Rozenfel'd, *P*[*ersidskie*] *n*[*arodnye*] *s*[*kazki*] [Taškent 1958], pp. 13–16 = [R. Aliev, A. Bertel's i N.] Osmanov, [*Persidskie skazki*, Moscou 1958] pp. 484–487 (I: El vent retorna el vestit als estafats);

2 Ṣobḥi, *Kohan* I: pp. 91–93 = Rozenfel'd *PNS*, pp. 63–65 = [Aliev, Bertel's &] Osmanov, pp. 494–496 (I; II*b* + El rei el fa coure, se'l menja i l'ocell continua cantant dintre del seu ventre; cf. AaTh 715A);

3 [Alan S.] Feinstein, [*Folktales from Persia*, Nova York: A. S. Barnes & Co. 1971], pp. 72–76 (I: Un corb; II*b* per la reina, envejosa del seu vestit + la gent es burla de la reina);
Dues variants a Ṣobḥi, *Kohan* I: pp. 93–94, nota: a II*a*: Un corb li roba el vestit; a I: + Per recomanació seva, el rei nomena visir seu el pardal.

UZBEK

8. «El pardalet valent» – Afzalov, Rasulev & Khusainova, I: pp. 57–58:

> Un pardalet troba un capseta amb cotó a dintre. La porta a una velleta i li demana que tregui el cotó de la capsa. El porta a la muller d'un pastor perquè el bati, a una noia perquè el fili, a un teixidor perquè el teixeixi i a un sastre perquè li faci un *khalat*, amb la qual cosa pren l'aspecte d'un ferotge *dzhiguit*. Se'n va al palau fins al tron on hi ha el tsar vestit amb un *khalat* d'or i li diu que el que porta ell és millor. El tsar mana al botxí que el mati, però el pardal esquiva el cop i la destralada parteix el tsar per la meitat. El pardalet canta: «Al tsar l'han partit per la meitat i jo m'he quedat descansat!».[2]

ÍNDIA

9. Bødker (núm. 7 [p. 10]) n'assenyala una versió índia (William Crooke, *The talking trush, and other tales from India*, narrats per W. H. D. Rouse, Londres: Dent 1899, núm. 1); tradueixo el sumari de l'argument que dóna l'autor:

> Una griva roba un floc de cotó, se'n fa fer un vestit i se'n va volant a veure el rei. La reina li roba la jaqueta i el rei trinxa l'ocell i se'l menja. L'ocell treu el cap pel forat del cul de rei i continua parlant. Els soldats intenten tallar-li el cap, però maten el rei.

CATALÀ

Abans de ressenyar les versions orals catalanes d'aquest conte caldrà examinar críticament les fonts que ens les han conservat.

Fins a la publicació del primer volum de l'edició crítica de l'*Aplec* de Mn. Alcover a cura de Grimalt i Guiscafrè (1996), les dues úniques versions catalanes conegudes relacionades amb fonts orals –malgrat haver estat redactades pels respectius recol·lectors, com era habitual en el seu temps– eren, com ja he dit, la versió redactada pel canonge mallorquí a partir de les seves anotacions («S'aucellet», *Aplec*, I: pp. 141-151) i la de Joan Amades («L'oriolet», núm. 41). Totes dues presenten inconvenients de mètode importants per a propòsits acadèmics. La de Mn. Alcover és una versió «sintètica» elaborada pel recol·lector a partir de les dades de dos informants: «La'm contaren don Pere Orlandis, de la Ciutat de Mallorca, i madò Catalina Balaguer, d'Estellencs, al cel sien tots dos. Amèn», diu; però tanmateix a les anotacions de les llibretes en consta un tercer que desapareix a la versió publicada. La d'Amades –com succeeix tan sovint– coincideix punt per punt amb la d'Alcover –malgrat que segons fa constar

2. Agraeixo al Sr. Serguei Striuk Apollonin la versió espanyola d'aquest text, que resumeixo en català, i les seves amables respostes a les meves consultes. El *khalat* és la típica túnica talar que els uzbeks i altres pobles l'Àsia central utilitzen com a roba de gala; un *dzhiguit* és el guerrer a cavall, valent i generós, de les llegendes èpiques caucàsiques i de l'Àsia central.

el folklorista li havia estat contada el 1918 per Teresa Muntanya, una informant originària de Llers, a l'Alt Empordà–, i tot condueix a creure que en depèn estretament. Dono a continuació els resums argumentals de les dues versions marcant en cursiva els detalls en què difereixen i en versaletes les coincidències que reforcen la semblança en l'ordre i la formulació general del relat, que per la seva quantitat i consistència no poden ser casuals; en la d'Alcover, a més a més, que es basa en la informació de D. Pere Orlandis i Despuig (Palma), marco entre parèntesis angulars els fragments procedents dels altres dos informants: TS, Toni «Salero» (Son Servera) i CT, Catalina Balaguer (Estellencs).

ALCOVER

Un *ocellet* troba un borralló de llana [TS: *en un femer*]. El duu a cal FILADOR i a l'hora de pagar-li DEMANA PER SORTIR A LA PORTA PER MIRAR-LO emprèn el vol mentre diu: «*Cercau qui vos pac*» [TS: *tot fent xiu-xiu, re-xiu-xiu*]. Va després a cal TEIXIDOR i a cal SASTRE, que li fa una caputxa, sense que cap pugui cobrar el preu convingut. L'ocellet se'n va al jardí del rei i es menja les CIRERES del cirerer mentre canta: «*Més poré* jo | que *lo* rei *Turumbel·lo*; | *més poré* jo | que *lo* rei *Turumbó*.» El rei envia els criats perquè l'agafin i L'HI FACIN FREGIT, però l'ocellet s'escapa; l'endemà passa igual, però al tercer dia l'atrapen. [CB: ELS CRIATS EL PLOMEN, però LI DEIXEN UNA MICA DE PLOMISSÓ EN UN CAP D'ALA, malgrat l'advertiment de l'ocellet que el plomin bé *(«Ai de voltros i del rei, si no em plomau bé!»)*; l'esmoquen, però I DEIXEN UNA MICA DE BUDELLET, malgrat l'advertiment de l'ocellet que l'esmoquin bé; el fregeixen, EXCEPTE EL BEC I ELS ULLS, malgrat l'advertiment de l'ocellet si no el fregeixen bé; el rei l'engoleix SENCER, malgrat l'advertiment de l'ocellet que el *mastegui* bé.] El rei sent que se li belluga alguna cosa dintre de la panxa: és l'ocellet que canta la seva cançó. *Els met-*

AMADES

Un *oriolet* troba un borralló de llana. El duu a cal FILADOR i a l'hora de pagar-li DEMANA PER SORTIR A LA PORTA PER MIRAR-LO i emprèn el vol mentre diu: «*Feina lloada ja està pagada*». Va després a cal TEIXIDOR i a cal SASTRE, que li fa un caputxó, sense que cap pugui cobrar el preu convingut. L'oriolet se'n va al jardí del rei i es menja les CIRERES del cirerer mentre canta: «*Tinc més poder* jo | que el rei *Durundeta*; | *tinc més poder* jo | que el rei *Durundó*.» El rei envia els criats perquè l'agafin i L'HI FACIN FREGIT; l'ocell fuig dues vegades; però a la tercera *el sastre de la reina* l'agafa *amb una llaçada*. ELS CRIATS EL PLOMEN, però LI DEIXEN UNA PLOMETA EN UN CAP D'ALA, malgrat l'advertiment de l'oriolet si no el plomen bé *(«Si una ploma em deixeu, cara la pagareu»)*; l'estripen, però L'ESTRIPEN BÉ, malgrat l'advertiment de l'ocellet; el fregeixen, EXCEPTE EL CAPARRÓ, malgrat l'advertiment de l'oriolet; el rei l'engoleix D'UN COP DE COLL, malgrat l'advertiment de l'ocellet que se l'*empassi* bé. El rei sent que se li belluga alguna cosa dintre de la panxa: és l'oriolet que canta la seva cançó. *Al rei li ve un vòmit i surt l'oriolet per la boca i l'ofega*. Passat l'enterrament del rei, torna a comparèixer l'ocellet:

ges obren la panxa del rei, que es mor, i surt l'ocellet. Passat l'enterrament del rei, torna a comparèixer l'ocellet: *Més poré jó | amb lo meu caputxet | que sa filla del rei | amb lo seu maniguet.*»

[?: La filla del rei *s'amaga sota el cirerer i d'una grapada l'agafa per la pota i li treu la caputxeta.* L'ocellet queda convertit en un noi molt ben plantat: era el fill d'un rei encantat per una *fada* i només el podia desencantar una princesa *agafant-lo per una pota.* Tots dos es casen.]

«Tinc més poder jo | que la princesa Durundeta | tinc més poder jo | que la princesa Durundó.»

La filla del rei *mana que els criats capturin l'oriolet, que es deixa agafar mansament* i *li posa la mà al damunt.* L'oriolet queda convertit en un noi molt ben plantat: era el fill d'un rei encantat per una *bruixa* i només el podia desencantar una princesa *posant-li la mà al damunt.* Tots dos es casen.

La «tècnica de redacció» d'Amades, fent servir com a canemàs la versió d'un altre folklorista per brodar-hi alguns detalls diferents, ja fa temps que ha estat detectada (Pujol, xi; Oriol, «Amades»), i en aquesta ocasió s'adapta també al patró general: de la versió presa per model es conserva l'esquelet narratiu, amb tots els rols representats pel mateix joc de personatges i totes les funcions, amb els mateixos episodis disposats pel mateix ordre (cosa que no succeeix mai entre versions orals diferents), i s'hi introdueixen en general retocs mínims –afegits o omissions sense valor estructural– i només es canvien uns quants detalls en la presentació dels personatges o les funcions. Ens troben en aquest cas davant d'una pràctica sistemàtica de contaminació, que quan es detecta impedeix o almenys posa en entredit l'ús de la publicació afectada per a finalitats científiques, atès que no sol tenir remei, perquè a diferència de Mn. Alcover, Amades, segons va informar-me ja fa anys en conversa la seva cunyada i col·laboradora, la Sra. Consol Mallofré, no conservava les fitxes de les anotacions utilitzades per a la confecció dels seus treballs, que eren destruïdes un cop acabada la redacció. El cert és que al fons Amades de l'Arxiu del Patrimoni Etnològic de Catalunya del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana del Departament de Cultura de la Generalitat no es conserva cap de les anotacions dels relats presents a la *Rondallística.*

El fet que Amades estergeixi punt per punt la versió alcoveriana, doncs, lleva al seu testimoni valor provatori a l'ora de discutir l'autenticitat del desencantament: la versió impresa redactada per Alcover continua sent l'únic referent indiscutible de l'episodi, que no figura, com ja s'ha dit, en cap de les tres anotacions corresponents a aquesta rondalleta. Com defensaré més endavant hi ha raons per creure que es tracta d'un afegit del recol·lector.[3]

3. Observo un detall en la transformació final de l'ocell que em sobta una mica: la singula-

Sigui com sigui, una anàlisi rigorosa del tipus imposa prescindir aquí de les dues versions: la d'Alcover –que recuperaré en l'apartat de versions literàries–, no tan sols pel seu caràcter sintètic sinó sobretot perquè disposem de les anotacions de les llibretes, que són documents de primera mà i tenen un valor documental superior; la d'Amades, perquè la seva autenticitat està almenys en entredit.

A la fi, doncs, les versions catalanes de procedència indiscutiblement oral i sense contaminacions ni sospites de deturpació són tres (en realitat dues i un fragment), totes mallorquines i recollides per Mn. Alcover, per bé que els testimonis de Thos i Codina, literari, i, amb totes les cauteles, Amades permetin afirmar que el tipus també és conegut al Principat:

10. Palma, Mallorca] «S'aucellet» – Alcover, Llibreta 3, pp. 387-392 (*Aplec*, I: pp. 152–153); informant: D. Pere Orlandis.

> Un ocellet troba un borralló de llana. El duu a cal filador i a l'hora de pagar-li amb el pretext de mirar bé la feina feta surt al portal i emprèn el vol sense pagar. Va després a cal teixidor i a cal sastre, que li fa una caputxeta. L'ocellet se'n va al jardí del rei i es menja les cireres del cirerer mentre canta: «Més poré jo | que lo rei Turumbel·lo; | més poré jo | que lo rei Turumbó.» El rei envia els criats perquè l'agafin i l'hi facin a la brasa, però l'ocellet s'escapa; l'endemà passa igual, però al tercer dia l'atrapen. El fan a la brasa i el rei l'engoleix sencer. Dintre de la panxa del rei continua cantant la cançó. El rei mana als criats que li obrin la panxa i es mor. Surt l'ocellet, que va a la finestra de la filla del rei i canta: «Més poré jo | amb lo meu caputxet | que sa filla del rei | amb lo seu maniguet.»

11. Estellencs, Mallorca] «S'aucellet» – Alcover, Llibreta 3, pp. 392 (*Aplec*, I: pp. 153); informant: madò Catalina Balaguer.

És només una variant d'un episodi de la rondalleta, que apareix en un paràgraf afegit al final de la versió anterior i que reprodueixo fidelment:

> La dida de D.ª Antònia la contá y diu que l'aucellet com l'agafaren: Plomaume ó si no vos fogiré. —Esmocaume be, ó si no vos fogiré. —Cuyn-

---

ritat del procediment, que té un punt de grotesc (la princesa l'estira per una pota). Els personatges encantants se solen desencantar quan els lleven alguna cosa que els cobreix (D720) o una agulla clavada al clatell que n'és la causa (D765.1.2, com en una versió valoriana del mig pollet, que cito més endavant), amb una besada (D735), per decapitació (D711), etc. Amades tampoc no disposa aquí d'una solució gaire més airosa. Per a una reflexió sobre els mètodes redaccionals d'Alcover, que permet matisar una mica la rigorosa voluntat d'exactitud i fidelitat de què protesta el folklorista i que sol observar generalment, v. Grimalt («Notes de rondaies»).

aume be, ó si no vos fogiré. —Treysme be, ó si no vos fogiré. —Menjame be, ó si no vos fogiré: Això deya s'aucellet mentres l'havían de plomar, esmocar, cuynar, treure a taula, i menjar.

12. Son Servera, Mallorca] «S'aucellet» – Alcover, Llibreta 6, pp. 45-47 (*Aplec*, I: p. 153); informant: Toni «Salero» Busquets.

Un aucellet troba un dineret dalt un femeret. Se'n va a ca s'estopera, compra dues lliures d'estopa i fuig volant sense pagar. Se'n va a ca sa filadora, s'ho fa filar i lo mateix. Se'n va a ca's teixidor i lo mateix. Se'n va a ca sa cosidora, se fa fer uns calçonets i una camieta, també sense pagar. Se'n va davant cal rei i se posa [*afegit entre línies:* xiu-xiu-reixiuxiu]. El rei mana a les criades que li tirin una ribellada d'aigo, la hi tiren i s'aucellet va a rentar-se al riu, net i eixut torna a cal rei, que mana que li tirin un bací ple de pixim i merda; dues dones el renten al riu, s'eixuga i se'n torna a ca seva ⟨*barrat:* i si no ès viu⟩; se'n va a s'hortolà i li demana fulles de col, i quan li demana un sou se'n va volant i se serví de ses fulles com a de llençols.

1.2 *L'argument del conte oral*

De l'examen de les dotze versions elencades es desprèn que, al marge de circumstàncies singulars però corrents en el medi oral (atenuacions, abreujaments, omissions –de vegades potser per inadvertiment del recol·lector–, variacions per analogia), el tipus es compon de dos episodis que caracteritzen el protagonista com un *trickster*:

(I) Un ocell obté un vestit (o una caputxa) d'una sèrie d'artesans (filadora, teixidor, sastre, etc.) que treballen a demanda seva i se l'endú sense pagar; (II) s'exhibeix amb la roba davant del rei i el provoca presumint de la seva major bellesa, el rei el captura i se'l menja, però incompleix els advertiments que li fa l'ocell, que surt il·lès per l'anus del rei i continua les seves provocacions.

El resum argumental que n'ofereix ATU (que reprodueix el de Thompson) només recull el primer episodi. Els presenten tots dos: *1* (àr.), *4* (esp.), *6* (pers.), *9* (índ.), *10* (cat.) i *11* (cat.);[4] omet el primer: *2* (esp.); abreugen el segon: *3*

4. El testimoni *11*, mallorquí, presenta només un fragment de l'episodi segon (els advertiments de l'ocell), però el fet d'haver-se anotat com a complement de la versió completa *12* indica que es tractava d'una versió també completa en origen.

(esp.) i *7* (pers.) o el varien dintre del mateix significat: *8* (uzb.) i *12* (cat.). Una versió persa (*5*) substitueix el segon episodi per una peripècia singular que en recondueix parcialment el significat.

2. UN CONTE D'INFANTS

Acceptant la ubicació donada per Boggs (244*), Thompson col·locà la rondalleta dintre dels contes d'animals (AaTh 1-299), però un cop impugnada l'autenticitat de l'episodi del desencantament i el matrimoni, que per un moment haurien semblat donar-los la raó, el relat no pot entendre's com una rondalla meravellosa, i la veritat és que només ho seria molt singularment si l'episodi final fos autèntic: la peculiar inserció del personatge únic animal en un escenari totalment humanitzat no deixa de ser inèdita dintre de la secció formada pels contes d'animals al catàleg internacional; només en alguns relats de tradició faulística i en les rondalles meravelloses (i en aquest cas només per a funcions molt concretes) els animals interaccionen amb humans mitjançant la paraula. És innegable, d'altra banda, que la rondalleta encaixa en més d'un moment amb la noció de conte enumeratiu; però el seu episodi final fa la sensació d'encloure un sentit que els contes (o almenys la majoria dels contes) enumeratius no posseeixen. Més enllà d'aquestes propostes, insatisfactòries pels motius que s'acaben d'assenyalar, el problema de la inserció del relat dintre de les formes rondallístiques continua subsistint.

Tinc l'impressió que les dificultats que els recol·lectors i *retellers* literaris han experimentat davant aquest relat provenen d'un fixament excessiu en la lògica dels models més accessibles al món dels adults (i els més divulgables editorialment), que són, al capdavall, els que han estat més enquestats: vull dir els models del conte meravellós o del conte novel·lesc, que presideix el recull seminal dels Grimm i la seva successió.

Ara ja sabem que les rondalles els herois de les quals sofreixen crisis decisives en la seva personalitat no són sinó altres tants mitjans de proporcionar al narrador i al seu públic la possibilitat de fantasiejar col·lectivament, mitjançant una identificació *controlada* amb els seus protagonistes, sobre altres tants sentiments, esperances, frustracions i vivències problemàtiques que els preocupen en determinades conjuntures vitals i no poden ser resolts objetivament ni verbalitzats de manera racional amb facilitat. En aquest sentit ha estat Bengt Holbek (pp. 404-409) qui des de dintre del folklore ha reflexionat, al meu entendre, de manera més fructífera sobre el sentit i la funció del simbolisme en el conte folklòric. En

la mesura que les rondalles són fantasieigs, somnis conscients (que es fan en estat de vigília: somnis diürns, com diuen plàsticament els anglesos), els personatges i els sentiments que hi intervenen han d'estar clarament separats de la realitat, però sense poder trencar alhora els lligams que els hi uneixen, i aquest difícil equilibri només es pot obtenir recorrent a mecanismes simbòlics. Això explica l'existència d'elements extra-ordinaris. Però per una altra banda, en la mesura que aquestes rondalles reprodueixen conflictes i sentiments operatius en el món dels narradors i el seu públic, la tasca d'ocultació no pot amagar els autèntics termes del problema que és el seu objecte.

Doncs bé, els elements susceptibles de càrrega simbòlica d'aquest relat remeten, em sembla, al món dels infants més petits, com espero fer veure a la secció següent, destinada justament a analitzar aquest aspecte: l'heroi (ocellet), el seu abillament (caputxeta o vestit), els opositors a l'heroi (rei, reina, príncep, princesa), el lloc on se situa el protagonista per enfrontar-se amb l'antagonista (arbre, teulada de palau) i sobretot el viatge de l'heroi amb les seves peripècies i desenllaç (cocció, devoració, trànsit intestinal i expulsió per l'anus de l'opositor i/o descobriment visual d'aquest darrer). La tècnica enumerativa, els formulismes i la càrrega fortament escatològica del relat en general, fins i tot quan no inclou la ingestió/expulsió anal (com la versió oral núm. 12, mallorquina, de Toni «Salero») són coherents amb aquesta mateixa idea i acaben de reforçar-la. La mateixa estructura del relat presenta un caràcter no totalment narratiu, o almenys no en la mateixa mesura que els relats destinats al infants més grans, quan ja ha estat interioritzada conceptualment la narrativitat, o als adolescents i adults. Hi ha una cadena d'esdeveniments ordenats cronològicament, però que no segueix, com en el cas de la narrativitat plena, una línia de desenvolupament marcada per la tríada plantejament, nus i desenllaç. M'estic referint al que Heda Jason anomena estructures quasi-narrarratives (§ 3.0.8.2 [p. 25]).

Els contes d'infants –expressió que amb Nicole Belmont (pp. 133-135) entenc en un sentit diferent de «contes infantils» o «contes adequats per als infants»– són els que permeten la identificació controlada de què acabo de parlar entre els infants –no els adolescents o els adults– i els protagonistes de relats que solucionen problemes com els seus, derivats de la seva situació d'inferioritat i subjecció respecte als adults.

No és aquest el moment de definir i presentar aquest tipus de relats, però alguns investigadors han donat indicacions esparses que permetrien ja formar la base per traçar-ne un primer inventari (Sebillot, p. 219; Tenèze, pp. 72-76; Holbek, pp. 160-161; Joisten, pp. 126-127; Belmont, p. 134), i és en aquest marc on s'insereix el conte que ara ens ocupa. La meva idea és que si una part impor-

tant de les rondalles serveixen –servien– per «airejar» amb certa tranquil·litat i contribuir a desdramatitzar i reabsorbir aquests aspectes irresolts (o fins i tot irresolubles) i problemàtics del desenvolupament de les persones, aleshores el patrimoni rondallístic duplica amb altres tants «remeis» narratius, l'estructura d'aquesta problemàtica: el Gran Apotecari de guàrdia que és el folklore narratiu (com a part que és de l'art en general) té a la seva botiga, per a cada sot, per a cada pujada, per a cada ensopec del camí que mena des de la primera infància fins a la consecució de l'adultesa, el bàlsam d'una rondalla.

Sense voluntat d'introduir ara aquesta qüestió general, sobre la qual m'agradaria poder tornar amb espai suficient en un altre lloc, em sembla detectar que el conte 235C* (juntament amb altres que tot seguit diré) tracta dels problemes corresponents a l'etapa de l'evolució psicològica de l'infant que Piaget denomina de pensament preconceptual (2 i mig-4 anys), que forma la primera meitat de l'etapa dita preoperatòria (2 i mig-7 anys). Sobre els dos anys i mig és quan els infants accedeixen al món dels símbols (imiten ja sense tenir el model al davant, comencen a entrar en la ficció, són capaços de somiar i tenir fantasies), comencen a reconèixer-se la seva identitat i malden per imposar-la: es tornen rebels per afirmar-se i es troben en la «fase d'oposició»; que el tipus de pensament propi d'aquests moments sigui preconceptual significa que l'infant no va del general al particular ni viceversa, sino que passa del particular al particular i opera amb la juxtaposició de parts sense arribar a articular-les: és en el terreny lògic el mateix que en la narratologia succeeix amb una bona part de les estructures quasi-narratives.

El grup de rondalles situades en aquest tipus de crisi d'oposició i rebel·lia respecte als altres membres de la família està format, en l'àrea catalana, pels tipus ATU 235C* (*Bird has new clothes made* / L'ocellet es fa fer un vestit nou), 720 (*The juniper tree* / «La mare m'ha matat, el pare m'ha menjat») i 780 (*The singing bone* / La flor de panical). En certs aspectes simbòlics concrets, però no en el sentit general, també s'hi relacionen ATU 700 (*Tom Thumb* / En Patufet), que pertany segurament a una etapa anterior o potser a una fase inicial d'aquesta mateixa, i 715 (*Demi-cock* / El mig pollet), que em sembla ja posterior.

3. LA COBERTURA SIMBÒLICA

La majoria dels elements simbòlics del conte apunten cap a la verticalitat, cap a pulsions ascensionals, de sublimació, en correspondència amb el problema amb què s'enfronta el protagonista: l'afirmació personal contra l'entorn autoritari

i ofegador de la família i en general del món dels adults. Aquest simbolisme apareix també en els altres contes que he situat en el mateix grup, ATU 715, 720 i 780.

El protagonista és sempre un ocell, precisat només en pardal (*8*) o griva (*9*) –dos dels ocells més corrents–, i en corb en una versió persa (*7*). Com ha destacat Durand, l'ocell no és gairebé mai més que un accessori de l'ala, el símbol ascensional per excel·lència. En altres contes d'infants, l'heroi infantil que pretén autoafirmar-se també està representat per un ocell: a ATU 720 (en què l'antagonista és justament la mare) el germà petit reneix en forma d'ocell després d'haver estat assassinat per la mare, devorat pel pare i enterrat per la germaneta; a ATU 715 l'heroi, que s'enfronta al rei, és un ocell especialment marcat com a desvalgut: un mig-pollet (en una de les versions (*2*) l'ocellet remarca la seva petitesa).

Descarto que ens trobem aquí davant d'una altra de les possibilitats de simbolització de l'ocell, la fàl·lica. Nicole Belmont l'ha establerta amb èxit, em sembla, per a la transformació de l'infant protagonista en ocell a ATU 720 després d'haver estat sacrificat i cuinat per la mare, devorat pel pare i enterrat per la filla (pp. 144-145):

> Comme Pouçot, le héros de ce conte es avalé, mais les manières de table ont évolué. Il est cuisiné et non englouti tout cru; il est mangé par son père et non par des animaux qui dénotent un plus grand archaïsme [...]. L'incorporation du garçon par son père se constitue en passage initiatique, que amène à sa métamorphose en oiseau, lui-même métaphore du sexe masculin. C'est-à-dire qu'il s'agit, dans ce récit, de la constitution de l'identité masculine. L'incorporation par le père entraîne une identification au père, puisqu'elle conduit le garçon jusq'au stade phallique.

Com es pot veure hi ha un detall que aquí impedeix aquesta assimilació: l'heroi comença la seva història com a ocell, no hi ha transformació a partir del passatge per l'interior del rei/pare. Tampoc és comparable la devoració cruenta de l'ocell amb masticació per part del rei en aquest relat amb la suau deglució d'en Patufet per la vaca (per a la qual, v. Oriol, «Catalan versions»).

Corrobora el valor de l'ocell com a símbol ascensional el fet que adquireixi en primer lloc una cofa –una caputxa [*10*], molt sovint augmentada a un gipó [*3*], una túnica de gala [*8*] o simplement un vestit complet [*4-7*, *9*, *12*)– isomorfa de la corona (un símbol associat a l'antagonista, el rei), que simbolitza en el sentit més ampli i profund la idea de superació.

Per fer les seves provocacions, l'ocell es posa en llocs elevats: una canal del palau (*3*), a la teulada (*4*), simplement dalt del palau (*2*, *12*), i sobretot, el dalt d'un arbre, un cirerer (*10*). Al conte ATU 720 l'ocellet actua com a jutge i retribuïdor de mèrits i demèrits des de dalt d'un arbre, que sovint és un cirerer; i a ATU 780, damunt del cos del germà assassinat pels seus germans es forma un canyar, amb una canya del qual anuncia el crim i delata els autors.

L'arbre associa també la idea de regeneració, que està implícita en un altre símbol d'aquest darrer valor: el viatge, símbol de l'anhel evolutiu (iniciàtic: tots els herois són viatgers i troben en el curs del viatge la seva autorealització), a través de l'intestí del rei, començat amb una devoració ogresca (especialment cruenta), saturnina (Cronos devorador dels seus fills), que resultarà fallida i simbolitzarà el fracàs de la dominació que s'associa als processos de digestió. En algunes versions hi apareix a la fi la contemplació del cul del rei o el príncep (*1-4*) o fins i tot l'exhibició voluntària del cul (sense trànsit intestinal) per part de l'antagonista com a símbol d'humiliació (*3*). Culminant l'oposició i la lluita contra la tirania paterna, en tres versions el rei mor a la fi (*8-10*).

A penes caldrà mencionar que el rei que ocupa el lloc del pare, que concentra la força inhibidora de la família i desencoratja els esforços d'emancipació. Però és tota la família la que apareix, si s'observen totes les versions: el rei és l'antagonista i opositor de l'ocellet volador per excel·lència (*2*, *8*, *10* i *12*), però també ho són la reina (*7*; a ATU 720 ho és la madrastra/mare), el rei i la reina, successivament (*6*, *9*), el príncep (*1*, *3-4*; a ATU 780 ho són els germans), i fins i tot en una versió l'ocell, mort el rei, passa a importunar la princesa (*10*).

4. VERSIONS LITERÀRIES D'ATU 235C*

Un cop aclarida la interpretació del sentit i el simbolisme de les versions orals estem en disposició d'analitzar les variants literàries conegudes, que són 3, dues de catalanes i una d'espanyola.

Catalanes

1. «L'aucell de la cua llarga» – Thos i Codina, pp. 93-104):

El *Llibre de l'infantesa* del mataroní Terenci Thos i Codina (1841-1903) conté, redactats en l'enfarfegós estil medievalitzant propi del moment, una mescla de llegendes literàries de creació original –«La veu de la castellana» (premiat

amb un accèssit a la Ploma d'Or de l'Ateneu Català als Jocs Florals del 1862), «Lo llibre de les set sivelles», «L'anell encisat»–, un conte de fades original de l'autor –«La captiva» (datat el 27.5.1862)– i *retellings* de relats basats en el folklore oral: contes d'infants –«La rateta» (ATU 2032), «Lo romeu» (ATU 1665) i «L'ocell de la cua llarga» (ATU 235C*)–, una vella faula esòpica de circulació oral –«Les dues eines» (ATU 910E, Esop H42)– i un conte meravellós –«L'àliga, el gos i la formiga» (ATU 302; premiat amb un accèssit a la medalla d'or de l'Ateneu Català en els Jocs Florals de 1864). Aquesta sembla haver estat l'única incursió del seu autor en el terreny del folklore narratiu. Vegem l'argument de «L'ocell de la cua llarga»:

> Un ocell molt petit que té la cua llarga troba un floquet d'estopa. Se'n va a cal teixidor i li demana que li faci un bocí de roba per a un caputxet; quan torna a cercar-la, li demana que pari la mà per pagar-li, li pren la roba i se'n va volant. Se'n va a casa d'un sastret, obté el caputxet i tampoc no li paga. Se'n va a l'hort de cal rei, que és a la guerra; la infanta és al mirador, amb una mantellet blanc, brodant una banda de set colors per quan torni. L'ocell se li planta davant i canta:
>
> *Jo so mes polit*
> *amb mon caputxet*
> *que no l' infanteta*
> *ab son mantellet.*
>
> La infanta mana als criats que li portin l'ocell mort o viu. Agafen l'ocell i l'hi porten. L'ocell manifesta que només diu el que veu i que si no el maten bé fugirà, si no el plomen bé fugirà, si no el couen bé fugirà i si no se'l menja bé fugirà. La infanta el fa matar, plomar, coure i se'l menja i mana enterrar els ossos al peu de l'arbre on cantava. L'endemà torna a aparèixer i se'l torna a menjar. A la tercera vegada li diu que no se li ha menjat les plomes i els ossos. La infanta crema les plomes i els ossos, però l'ocell torna, i encara canta, i per això diu la vella: la cua fa l'ocell.

El *Llibre de l'infantesa* és el fruit d'un primer intent dintre de la Renaixença per fecundar la narrativa amb els elements del conte folklòric de cara a iniciar una literatura per a infants en català, i respon a una voluntat literària i no de recerca folklòrica, com ho era la que en aquells mateixos moments animava, des de feia anys, la tasca de Marià Aguiló o tot just la que acabava d'iniciar Francesc de S. Maspons i Labrós.[5]

5. En aquesta conjuntura, Thos i Codina sembla reservar-se el paper de Perrault moralitzador i reservar a Aguiló el d'estudiós a la manera dels germans Grimm: «Així es com moguts per exes

La versió de Thos i Codina, molt a la manera del seu model Perrault, transforma radicalment el sentit del conte folklòric i el converteix en un xoc de vanitats entre l'ocell amb la seva cua i la princesa amb el seu el mantellet, fent que el relat funcioni com a exemple del proverbi «La cua fa l'ocell», és a dir, que «els bonics vestits augmenten la bellesa» (Farnés, *C3841* [III: p. 388]). L'element escatològic, on radica el significat de la rondalleta popular, hi desapareix del tot, no sabrem si per iniciativa de l'informant o de l'escriptor, antic professor (i vicedirector *de facto* en algun moment) del prestigiós col·legi Valldemia de Mataró, catedràtic d'economia política a l'Escola d'Enginyers Industrials de Barcelona i mestre en gai saber. Aquesta atenuació serà, com veurem, un element comú a totes les versions literàries.

II. «S'aucellet» – Alcover, *Aplec*, I: pp. 141-151:

Ja he donat més amunt el resum de la versió, per facilitar la comparació amb el text d'Amades. Pertoca aquí recuperar-la com a versió literària i estudiar-ne la constitució.

Com ja he dit, els testimonis orals disponibles més o menys complets eren només dos, el del poeta i «noble senyor» palmesà D. Pere Orlandis (1864-1897), amic i deixeble de Costa i Llobera, i el del cerverí Toni Busquets (*a*) Toni «Salero», del qual no tinc cap referència, tret del context pagès que es desprèn de l'ús del motiu (veig que un parent seu, el *sen* Gaspar Busquets, «Salero»,[6] també de Son Cervera, és un dels informants d'«Es canyemet, s'ase i sa serra-porra» (ATU 563); *Aplech*, III [1898]: 102-118; *Rondaies*, III). No poden ser més diferents.

---

y per altres rahons filológiques, etnográfiques y arqueológiques, com també pe 'l bon exemple donat pe 'ls germans Grimm, faels recullidors de les narracions populars de l'Alemanya, sabis y homens de lletres de totes nacions n' han cuitat á fer la replega, y ab més ó manco de fidelitat á donarles á l' estampa. Mentres altres, subtadament enlluernats, com per art de fades, per sa gentil bellesa, reflectien y malden pera reflectir encara sa delitosa llum y sos llampants colors en estudiades imitacions de aquelles. I Així es també com en un jorn no llunyer, nosaltres, catalans, mallorquins y valencians, llegirém ab gran plaher estampades les avuy, ab no pochs ni gayres de afanys, recullides fulles de nostre rondallari; y com mentres aquest jorn s'atansa, jorn de gotx per nostra benvolguda patria que, molts anys fa, li prepara un de sos millors fills y mes grans poetes, s' es remogut en mi lo desitx, y ell m' ha donat entenent, de posar en mans de l' infantesa y de quants, si n' hi haurán, que en sos varonívols pits hajen la sort de tenir un cor d' infant, una breu col-lecció de rondalles literaries imitatiues de les populars, á semblansa de lo que ja en lo segtle disset feu Carles Perrault en lo reyalme vehí de Fransa, y després d' ell molts altres» (pp. 8-9).

6. Una altra indicació de categoria social: «*sen:* Tractament que es dóna als treballadors camperols quan ja són d'edat madura (Mall.)» (*DCVB*).

La versió del jornaler cerverí és una apoteosi de l'escatologia, aspecte que en l'altra desapareix (l'ocell s'escapa sense dir res quan els criats li obren la panxa al rei) al preu de deixar l'argument visiblement mutilat, no sabrem mai si perquè l'extracció social de l'informant devia haver frenat ja la llengua de les mainaderes que l'hi contaven quan era petit o si va ser l'informant que degué trobar inconvenient de reproduir-la davant d'un canonge magistral de la Seu i vicari general de la diòcesi de Mallorca. Sigui com sigui, Mn. Alcover es va estimar més prescindir de la cerverina, d'una llordesa i una simplicitat argumental que la feien difícilment imprimible (el nom del contaire no surt entre els informants citats en nota al principi del conte, malgrat que en romanguin algunes lleus traces), i va preferir la versió «botifarra»,[7] més complexa i d'estructura més acostada a models de narrativitat corresponents al món dels adults, intercalant-hi amb molt bon sentit artístic l'escena procedent de la versió de madò Catalina Balaguer, que arrodonia l'argument i potenciava l'estil. De la versió cerverina només queden incorporats dos elements: que l'ocellet troba el borralló de llana en un femeret (localització coherent amb la tendència fortament escatològica de la versió original, però que, aïllat, es converteix en un detall gratuït en la literària) i el xalest i vitenc –com diria Mn. Alcover– *xiu-xiu, re-xiu-xiu* de l'ocellet polissó, que en remarca encertadament la trapelleria i el desvergonyiment amb un recurs molt propi de l'estil oral.

El fet que a les dues versions que tenia anotades, tan diferents, semblés mancar-hi un desenllaç lògic degué fer-li idear probablement l'episodi de la transformació de l'ocell i el casament amb la filla del rei, per al qual li donava peu la versió palmesana. Tampoc no li faltaven precedents folklòrics, com per exemple en algunes versions d'«El mig-pollet» (ATU 715). De la dotzena de versions catalanes que en tenim catalogades, una d'anterior a 1913 conté a la fi el matrimoni del mig-pollet, victoriós de totes les proves a què el sotmet el rei, amb la princesa, i sense transformació/desencantament: «El mig pollet» (Bertran núm. 138, recollida a Esparreguera i publicada en primera edició el 1909). Dues més també contemplen el matrimoni: a la «Història d'un mig pollastre», d'Enric Valor (*Rondalles valencianes*, II: 5-14; *Obra*, II: 428-435, recollida a Penàguila, Alcoià) es produeix el desencantament mitjançant l'extracció d'una agulla que el mig-pollastre duu clavada al coll, i a «El gallet-galló, la Marieta i la Marió» (Amades núm. 108, versió sintètica redactada sobre una versió recollida de la

7. Cal reconèixer, amb tot, que ni el genial manacorí ni els aristòcrates palmesans no es feien sempre enrere davant els excessos «marrons». Només cal veure «En Trompetet» (ATU 700; *Aplech* IV: pp. 97-98; *Rondaies*, XV), per exemple, contada pel «noble senyor» D. Pere Gual.

mare del folklorista, Teresa Gelats, i de Teresa Valero, de Barcelona) el mig pollet se'n va a veure el rei per casar-se amb la seva filla però a la fi prefereix unes quantes dotzenes de gerres d'or.[8] (És veritat, però, que «El mig-pollet», sobretot en algunes versions, s'acosta molt a les estructures de la rondalla meravellosa, fins al punt de ser-ne un grau intermedi, una veritable propedèutica: quest de l'heroi, companys quasi-extraordinaris,[9] temptatives d'agressió, en alguns casos oferta de casament amb la princesa per part del rei, proves de l'heroi.)

La versió d'Alcover, com s'ha assenyalat més amunt, va ser duplicada per Amades.

Espanyola

III. «El pícaro pajarillo» – Fernán Caballero, *Obras*, IV: p. 213:

Com és corrent en l'autora, la primera versió publicada del relat folklòric està posat en boca d'un personatge a l'interior d'una narració literària, el tremebund diàleg primer, «El albañil», de *Cosa cumplida... solo en la otra vida: Diálogos entre la juventud y la edad madura*. L'explica un infant a la seva germana petita dintre d'un quadre de felicitat domèstica en un ambient «humil» que li mostra *la joven, linda y alegre marquesa de Álora* al seu *anciano amigo,* el misantròpic *conde de Viana*. Més tard, la rondalleta va anar a parar dins els *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1878), on va rebre el títol de «El pícaro pajarillo».

> Un ocellet va a un sastre i li mana que li faci un vestidet de llana; el sastre li pren les mides i li dóna hora per al cap de tres dies. Passa el mateix amb un capeller i un sabater. En arribar el termini, l'ocellet li demana al sastre que li posi el vestidet sobre el bec i se'n va volant sense pagar, i fa el mateix amb el capeller i el sabater. Se'n va al jardí del rei, s'atura dalt d'un arbre, davant del menjador i comença a cantar: *«Más bonito estoy yo con mi vestidito de lana / que no el rey con su manto de grana»*. El rei mana que l'agafin i l'hi serveixin fregit. Se l'empassa sencer. En trobar-se

8. També és bastant característic d'aquest tipus que el mig pollet es trobi el dineret amb que inicia les seves aventures escarbant en un femer, activitat molt pròpi de l'aviram de corral (però al tipus ATU 235C* l'ocell no és mai un pollet o un pollastre). La introducció del detall del femeret a «S'aucellet» faria pensar en una altra remissió al tipus ATU 715.

9. No tenen pròpiament característiques màgiques el riu, la guineu o els altres elements els serveis dels quals el mig pollet adquireix en el seu viatge, però sí que és extraordinari que pugui carregar-se'ls (en algunes versions ficant-se'ls dintre de l'anus) i endur-se'ls per tenir-los a punt en el moment en què els necessitarà.

> dintre de l'estómac, l'ocellet comença a clavar cops de bec, el rei es queixa i vénen els metges. Li donen un remei perquè vomiti i surt l'ocellet, es banya en una font, va a casa d'un fuster, s'unta d'aiguacuit, els explica a tots els ocells què li ha passat i els demana una ploma a cadascú. La hi donen i queda amb tants colors com un ramet de flors. Torna a voletejar davant del balcó del rei cantant: *«¿A quien pasó lo que a mí? En el rey me entré, del rey me salí»*. El rei mana que l'agafin, però l'ocellet arrenca a volar i no para fins a ajocar-se a la lluna [*sobre las narices de la luna*, diu Alfonsillo].

La versió de Fernán Caballero, malgrat que atenuï l'aspecte indecorós substituint, com succeeix sempre en les versions literàries, la sortida de l'ocell per l'anus del rei i malgrat que intercali l'episodi no funcional de l'embelliment de l'ocell (l'ocell presumeix justament de la seva bellesa després d'haver-se procurat ell mateix la caputxeta o el vestit) és la que menys s'aparta del sentit de la rondalla, segurament pel fet que la seva re-contadora no pretén «fer literatura» a partir del folklore sinó inserir el folklore dintre de la literatura simulant un acte etnopoètic.

5. *Conclusions*

1. Es referencien i es donen sinopsis argumentals de les 12 versions orals del conte ATU 235C* *Bird has new clothes made* / L'ocellet es fa fer un vestit catalogades fins a la data: tres de catalanes (Mallorca), tres de l'àrea lingüística de l'espanyol (dues d'Andalusia i una de Múrcia), una d'àrab (Palestina), tres de perses, una d'uzbeka i una d'índia.

2. S'exclouen de consideració entre les versions orals les redactades i publicades per Alcover («S'aucellet», *Aplec* I: 141–151) i Amades («L'oriolet», *Rondallística* núm. 41). La primera, per tal com sintetitza versions d'informants diferents i inclou un episodi final de transformació de l'ocell en un fadrí i casament amb la princesa, absent en les anotacions de les llibretes i creada versemblantment per l'autor de l'*Aplec*; la segona, per haver estat redactada sobre el model d'Alcover (que tanmateix s'analitza més endavant en la secció de versions literàries). Resulten aliens a aquest tipus dos relats en espanyol, un de veneçolà (Almoina, p. 90) i un altre de Texas (Aiken, pp. 19-20) referenciats a l'índex internacional, que s'exclouen igualment.

3. S'estableix la sinopsi argumental bàsica del tipus, en dos episodis: (I) Un ocell obté un vestit (o una caputxa) d'una sèrie d'artesans (filadora, teixidor,

sastre, etc.) que treballen a demanda seva i fuig sense pagarlos; (II) s'exhibeix amb la roba davant del rei i el provoca presumint de la seva major bellesa, el rei el captura i se'l menja, però incompleix els advertiments que li fa l'ocell, que surt il·lès per l'anus del rei i continua les seves provocacions.

4. Es proposa la integració d'ATU 235C* en el món dels contes d'infants en correspondència amb les circumstàncies de la fase preconceptual de l'etapa preoperatòria (2 i mig-4 anys) de l'evolució del psiquisme infantil (Piaget), caracteritzada per la iniciació al pensament simbòlic, l'egocentrisme i la voluntat d'establir la pròpia identitat, que es du a terme en confrontació amb els altres (la coneguda «fase de l'oposició», caracteritzada per la rebel·lia) i un raonament preconceptual que es vehicula en relats d'estructura quasi-narrativa. La rondalleta forma grup amb ATU 720 (*The juniper tree* / «La mare m'ha matat, el pare m'ha menjat») i 780 (*The singing bone* / La flor de panical), i presenta algunes coincidències parcials amb ATU 700 (*Tom Thumb* / En Patufet) i 715 (*Demi-cock* / El mig-pollet).

5. Es justifica el repertori de símbols del conte, en el qual abunden els de valor ascensional, en correlació amb el valor psicològic de la rondalla: l'heroi (ocellet), el seu abillament (caputxeta o vestit), els opositors a l'heroi (rei, reina, príncep, princesa), el lloc on se situa el protagonista per enfrontar-se amb l'antagonista (teulada del palau, arbre) i sobretot el viatge de l'heroi amb les seves peripècies i desenllaç (cocció, devoració, trànsit intestinal i expulsió per l'anus de l'antagonista i/o descobriment visual d'aquest darrer).

6. S'analitzen les adaptacions realitzades per tres escriptors, dues en català i una en espanyol. En català: Terenci Thos i Codina, el 1866 («L'ocellet de la cua llarga», *Lo llibre de l'infantesa*, Barcelona: Llibrería de Verdaguer, pp. 93-104) i Mn. Antoni M. Alcover, el 1913 («S'aucellet», *Aplec* I: pp. 141-151); en espanyol: Fernán Caballero, el 1862 (*Obras*, IV: pp. 213).

Referències

Aarne-Thompson] AARNE, Antti i Stith THOMPSON (1961): *The types of the folktale: A classification and bibliography*, Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

AaTh] *v.* AARNE-THOMPSON

AFZALOV, M. I., Kh. RASULEV i Z. KHUSAINOVA (1963): *Uzbekskie narodnye skazki*, Taškent: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozestvennoj Literatury, 2 vols.

AIKEN, Riley (1935): «A pack load of Mexican tales», dins J. Frank Dobie (ed.), *Puro Mexicano*, Austin, Texas Folklore Society, pp. 1-87.

ALCOVER, Antoni M. (1896-1931): *Aplech de rondayes mallorquines d'En Jordi des Recó*, Palma-Sóller-Barcelona, 12 vols.

— (1936-1972): *Rondaies mallorquines d'en Jordi des Recó*, Palma, Moll, 24 vols.

— (1996-): *Aplec de rondaies mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. A cura de Josep Antoni Grimalt, amb la col·laboració de Jaume Guiscafré, Palma, Moll.

ALMOINA DE CARRERA, Pilar (1990): *El cuento popular venezolano: Antología*, Caracas, Monte Ávila Editores.

AMADES, Joan (1950): *Folklore de Catalunya: Rondallística (Rondalles-Tradicions-Llegendes)*, Barcelona, Editorial Selecta.

ATU] *v.* UTHER, Hans-Jörg.

BELMONT, Nicole (1999): *Poétique du conte: Essai sur le conte de tradition orale*, París, Gallimard.

BERTRAN I BROS, Pau (1989): *El rondallari català*. Edició a cura de Josep M. Pujol. Barcelona, Alta Fulla.

BØDKER, Laurits (1957): *Indian animal tales: A preliminary survey*, Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*, Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

CABALLERO, Fernán (1961): *Obras*, Edición y estudio preliminar de José M.ª Castro Calvo, Madrid, Atlas, 5 vols.

CAMARENA/CHEVALIER] CAMARENA, Julio i Maxime CHEVALIER (1995-): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos 1995-1997 [I-II], Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos 2003- [III-].

FARNÉS, Sebastià (1992-1999): *Paremiologia catalana comparada*. A cura de Jaume Vidal, Magí Sunyer i Josep Savall, amb la col·laboració de Josep M. Pujol. Barcelona: Columna. 8 vols.

GRIMALT, Josep A. (1975): «La catalogació de les rondalles de Mn. Alcover com a introducció a llur estudi». Tesi doctoral dirigida per Antoni M. Bada i Margarit, Barcelona, Universitat de Barcelona.

— (1994): «Les «notes de rondaies» de mossèn Alcover, entre l'oralitat i l'escriptura», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 4 (febrer), pp. 58-67.

HOLBEK, Bengt (1987): *The interpretation of fairy tales: Danish folklore in a European perspective*, Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

JASON, Heda (1975): *Ethnopoetics: A multilingual terminology*. Amb la col·laboració de G. Grober-Glück, E. Güttgemanns i D. Segal, Jerusalem, Israel Ethnographic Society.

JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso (1990): *La flor de la florentena: Cuentos tradicionales recogidos en Arahal*. Selección, introducción y notas de Melchor Pérez Bautista y Juan Antonio del Río Cabrera, Sevilla, Fundación Machado.

JOISTEN, Charles i Alice (1997): *Contes populaires du Dauphiné*. III, Die, Éditions a Die-Musée Dauphinois.

MARZOLPH, Ulrich (1984): *Typologie des persischen Volksmärchens*, Beirut, Orientinstitut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft; Wiesbaden, In Kommission bei Franz Steiner Verlag.

MOROTE MAGÁN, Pascuala (1990): *Cultura tradicional de Jumilla: Los cuentos populares*, Múrcia, Academia Alfonso el Sabio.

MUHAWI, Ibrahim i Sharif KANAANA (1989): *Speak, bird, speak again: Palestinian Arab folktales*. Pròleg d'Alan Dundes, Berkeley, University of California Press.

ORIOL, Carme (1997): «The Catalan versions of AaTh 700: a metaphor of childbirth», *Fabula*, 38, 3-4, pp. 224-244.

— (1999): «Les rondalles de Joan Amades i la seva relació amb fonts impreses anteriors», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 38 [Homenatge a Arthur Terry, 2], pp. 289-311.

PUJOL, Josep M. (1982): «Contribució a l'índex de tipus de la rondalla catalana». Tesi de llicenciatura dirigida per Jaume Vidal i Alcover, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Lletres. [Bibl. de Lletres, 07 Tesina 491.]

SÉBILLOT, Paul (1881): *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, París, Maisonneuve et Larose.

TENÈZE, Marie-Louise (1976): *Le conte populaire français*. [III: Contes d'animals]. París, G.-P. Maisonneuve et Larose.

THOS I CODINA, Terenci (1866): *Lo llibre de l' infantesa: Rondallari catalá*, Barcelona, Estampa y Librería de Verdaguer. (Facs., Mataró, Patronat Municipal de Cultura; Barcelona, Alta Fulla, 1985.)

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The types of international folktales: A classification and bibliography*, Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

VALOR, Enric (1950-1958): *Rondalles valencianes*, València, Torre, 3 vols.

— (1975-1976): *Obra literària completa*, València, Gorg, 2 vols.

REALIDAD Y FICCIÓN EN EL CUENTO FOLKLÓRICO: LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR

Jesús Suárez López
Archivo de la Tradición Oral
Museo del Pueblo de Asturias

Realidad y ficción son dos conceptos tan resbaladizos como inseguros que los estudiosos de la literatura folklórica han utilizado como piedra de toque para definir, clasificar y delimitar las fronteras entre los distintos géneros de la narrativa tradicional; principalmente entre la leyenda y el cuento.

Así, se define la leyenda como un relato breve que contiene «elementos sorprendentes, sobrenaturales o difícilmente explicables desde un punto de vista empírico, pero se percibe como posible (e incluso a veces como real, auténtico y hasta experimentado en persona) por el narrador y por el oyente»; mientras que el cuento «se suele percibir como absolutamente ficticio o imaginario por el narrador y por el oyente» (Pedrosa, 2001: 18-20).

Por otra parte, la leyenda «se inscribe en unas dimensiones de espacio conocido y local, y de tiempo pasado pero no indefinido ni irreal», y sus personajes «suelen ser conocidos, antepasados o vecinos más o menos próximos, o tienen por lo menos alguna relación con la historia del entorno local del narrador»; frente al cuento tradicional que «se inscribe en unas dimensiones de espacio y de tiempo indefinidas e irreales», y cuyos personajes son «puros arquetipos simbólicos» (Pedrosa, 2001: 18-20).

A pesar de estas diferencias, «resulta evidente para la mayoría de los investigadores que la leyenda, el mito y el cuento comparten muchas veces la misma materia o por lo menos algunos tópicos narrativos, y que en bastantes ocasiones lo único que les distingue es la actitud ideológica y el grado de creencia del narrador y del oyente hacia ellos: si les sitúa en un plano mágico-religioso, estaremos ante un mito; si les sitúa en un plano histórico-local, lo que habrá

será una leyenda; y si les considera pura ficción atemporal y sin vinculaciones geográficas será un cuento» (Pedrosa, 2001: 19).

Sin embargo, y como bien advierte el propio José Manuel Pedrosa, «las cuestiones de qué es una leyenda, qué es un mito y qué es un cuento, dónde empieza y acaba cada uno de ellos y dónde se hallan sus fronteras y espacios compartidos, han figurado hasta hoy entre las más difíciles de deslindar y definir por los estudiosos de la literatura. Los abundantes estudios críticos que han intentado arrojar algo de luz al respecto no han podido llegar a soluciones plenamente satisfactorias, seguramente porque es imposible establecer clasificaciones y jerarquías precisas, absolutas y unívocas dentro del campo dinámico y variable de la tradición oral y credencial (y de sus reflejos y escritos literarios) de cualquier pueblo» (Pedrosa, 2001: 20).

A lo largo de esta ponencia atravesaremos la frontera casi imperceptible que separa la realidad de la ficción en los cuentos folklóricos y nos internaremos en ese «espacio compartido» por ambos géneros: el cuento y la leyenda. Mediante un corte sincrónico en la tradición oral asturiana (1997-2001), examinaremos un *corpus* de versiones orales de un cuento tipo caracterizado por su alto grado de verosimilitud, *El gaitero y los lobos* (AT-168), para mostrar la capacidad de «adaptación» del cuento folklórico al medio ecológico y sociocultural, determinar qué elementos actúan como marcas referenciales de realidad y averiguar qué piensa el narrador sobre el carácter real o ficticio de los «hechos» que narra, bien a través de las acotaciones y comentarios de los propios informantes o bien a través de otros indicios de verosimilitud presentes en sus respectivos relatos.

Nuestro cuento fue catalogado con el número 168 en la clasificación de Aarne-Thompson, donde se resume del siguiente modo:

> *El músico en la trampa del lobo*. Allí se encuentra un lobo ya atrapado, y se salva por tocar música [B848.1].

Hasta 1961, año de la segunda revisión del catálogo-índice de Aarne-Thompson, únicamente se conocían versiones de este cuento procedentes de los Países Bálticos. Hoy se sabe que el cuento está difundido también en el sur de Europa, de donde se conocen al menos tres versiones italianas, inventariadas por Alberto M. Cirese y Liliana Serafini en 1975; una docena de versiones castellano-leonesas, gallegas, asturianas, vascas, aragonesas y catalanas, relacionadas en el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* de Julio Camanera y Maxime Chevalier (1997: 306-307); y más de sesenta versiones recogidas en el inventario provisional de Jean-Loïc Le Quellec, que muestran la extraordinaria popularidad de este cuento-tipo en toda Francia.

Comencemos ahora nuestro recorrido por el corpus de versiones asturianas con un primer relato que entraría de lleno en la definición propuesta por José Manuel Pedrosa para el cuento, pues «se inscribe en unas dimensiones de espacio y de tiempo indefinidas e irreales»:

> *El gaitero y los lobos* (1)
> Lugar: Lavadoira, Allande (2000).
> Informante: José Gómez del Río, 80 años.
>
> Una vez cierto gaitero que volvía a alta noche de amenizar una fiesta *o quizá una boda*, la fiesta de una boda. *Fuese como fuese*, él tenía que pasar largo trayecto por la sierra para ir a su pueblo, y le salieron los lobos. Entonces le acosaron de tal manera que se vio precisao a coger piedras... a tirarles pedradas. *Diose la casualidad* que al agacharse a coger una de las piedras oprimió el fuelle que llevaba bajo el brazo y que todavía conservaba algo de aire... y *por casualidad* hizo sonar el gordón de la gaita. Entonces los lobos se espantaron... entonces él dice:
>
> —¡Ah!, ¿quereis gaita? ¡Pues gaita yo os daré!
>
> Echa la gaita al hombro y empieza a tocar... y fue tranquilamente para su casa. Ya no le hicieron más miedo los lobos para nada. *Fue un milagro, una casualidad, pero que fue para él la suerte*. Salvar la vida.

No encontramos, en este primer relato, ninguna marca referencial de realidad: un gaitero anónimo que regresa a su casa durante la noche es acosado por los lobos + cuando trata de defenderse oprime accidentalmente el fuelle de la gaita + al comprobar la reacción de temor de los lobos comienza a tocar la gaita y logra ahuyentarlos definitivamente.

Sin embargo, hay ciertos indicios de verosimilitud que llaman la atención en una lectura más atenta del texto. En primer lugar, el informante duda acerca de si el «gaitero» venía de amenizar «una fiesta o quizá una boda», tratando de precisar un dato que en principio sería funcionalmente irrelevante para el desarrollo de la intriga del cuento. En segundo lugar, el informante trata de buscar una explicación racional al «motivo» central del relato, haciendo hincapié en que el sonido emitido accidentalmente por la gaita fue un acto puramente casual, un «milagro» que permitió al gaitero salvar la vida. Ello nos invita a pensar que el informante trata racionalizar un relato de «ficción» como si se tratase de un «hecho» real, y aunque desconocemos su opinión sobre la veracidad del relato podríamos deducir que entra dentro de lo verosímil, aunque no por ello deja de ser un cuento.

Veamos ahora una nueva versión de *El gaitero y los lobos* que nos ilustrará acerca de los modos de variación del cuento tradicional: creación de nuevas

secuencias en los espacios vacios de la intriga + amplificación de secuencias ya existentes + dramatización de la intriga mediante escenas dialogadas + adaptación al medio ecológico y sociocultural del narrador:

El gaitero y los lobos (2)
Lugar: Clavillas, Somiedo (1999).
Informante: Benjamín González, 71 años.

Era un gaiteiro que fuera a tocar a un pueblo, ya desque oscurecíu, que cenaran ya eso, diz él:

—Bueno, pues ahora... marcho.

—¿Cómo vas a marchar, hombre? ¿Cómo vas a marchar ahora pa casa? Quedas aquí, ya duermes aquí...

—No, no, marcho, porque después pola mañana aborrezme más ir pa casa. Voy ahora más tranquilo.

—Pero si andan los lobos mucho por ahí por esos montes, y tienes que atravesar ese *faéu* [hayedo]... ¡quédate aquí, valte más!

—¡No, no, voy, voy!

Bueno, marchóu, y enseguida, namás metese en el monte, ¡coño!, que emprincipiaran a ponésele los pelos de punta, p'arriba, p'arriba, ya que dijiera él:

—¡Cago en la madre que parió al demonio! ¿Qué demonios anda por ahí?, si you nun veo a naide y andan poniéndoseme los pelos de punta.

Ya enseguida viera así de noche... –que yá como cuando a un gato un perro lo ves de noche, que parez que tien unas linternas [en los ojos]–, diz él:

—¡Me caso con Dios!, ¡los lobos!

Ya enseguida, hala, que ya se punsiera uno delante ya outro detrás, ya a escarbar, ya l'outro que alzaba la pata ya a mexar, ya él doblóuse a garrar... llevaba la gaita al hombro ya doblóuse a garrar una piedra pa tirar, ya sonóu el roncón de la gaita ¡rrrruuuuuummmm!, ya entonces el llobu, ¡coño!, al sentir aquello que pegara un brinco p'atrás...

Ya diz él:

—¡Ah, coño!, ¿queréis gaita? ¡Esperái, esperái!

Punso la gaita al hombro ya emprincipióu a tocar... ¡me caso con dios!, creo que los lobos que perdían el culo de vista. *Contaban contapinos así d'esos, ya decían que era..., vamos, que eran cosas que era verdá.*

Vemos que este segundo relato comienza de modo similar al anterior. Su protagonista es un gaitero anónimo que ha ido a tocar a un pueblo indeterminado, pero el relato se amplía con la creación de una nueva secuencia dialogada sobre la conveniencia de emprender el regreso nocturno, que sirve de advertencia sobre la presencia de los lobos a lo largo del trayecto y anticipa la posibilidad de un

encuentro que habrá de producirse inevitablemente. Por otra parte, el encuentro del gaitero con los lobos se amplifica con una serie precisiones íntimamente conectadas con las creencias populares acerca de determinadas sensaciones físicas que se experimentan ante la presencia del lobo, «emprincipiaran a ponésele los pelos de punta...», que se recogen en numerosos relatos etnográficos acerca de encuentros con los lobos: la voz se enronquece, se siente un sudor frío, la ropa se mueve en el cuerpo, los pelos se ponen de punta y la boina o el sombrero bailan en la cabeza... son sensaciones que se experimentan momentos antes de encontrarse con el lobo, una especie de instinto atávico que se activa inconscientemente ante su presencia –aunque no podamos verle, él nos esta viendo a nosotros–, y cuyos efectos cesan en el momento en que el lobo se hace visible.

Otra amplificación presente en este relato es la que tiene que ver con determinadas creencias sobre las estrategias de ataque a los seres humanos por parte de los lobos: «que ya se punsiera uno delante ya outro detrás, ya a escarbar, ya l'outro que alzaba la pata ya a mexar...», presentes en numerosos relatos etnográficos: los lobos dan vueltas alrededor de su presa, le arrojan tierra con las patas, le ponen la zancadilla con el rabo y, finalmente, antes de arrojarse sobre ella, le orinan por encima.

La introducción de una nueva secuencia dialogada al inicio del relato –de carácter sumamente realista– y la amplificación del encuentro con los lobos mediante una serie de percepciones físicas pertenecientes al sistema credencial de la comunidad de usuarios del cuento, confieren un cierto tono de realismo a este relato, de modo que el narrador concluye diciendo: «Contaban contapinos así d'esos, ya decían que era..., vamos, que eran cosas que era verdá». En esta afirmación última del narrador hay un cierto tono de duda, o al menos de falta de certeza en la veracidad del relato, pero el «cuento» que acaba de contar tiene visos de realidad.

Veamos ahora un tercer relato que, al igual que los anteriores, carece de marcas referenciales de realidad y, sin embargo, manifiesta una cuasi total certeza por parte de la narradora en la veracidad del mismo. La razón no es otra que el haberlo oído en repetidas ocasiones a sus antepasados y convecinos:

> *El gaitero y los lobos* (3)
> Lugar: Felguera, Riosa (2000).
> Informante: Maruja, natural de Llamo, Riosa.
>
> Otra vez diba un mozu a cortejar. Y cuando tenía que pasare... un monte, y cuando taba nel altu del monte atravesáronlo los llobos. Y él llevaba la gaita, y diz él:
>
> —Ahora ¿qué faigo?

> Y él que se defendía, y que yos-pegaba col cayáu... y venga a defendese y venga a defendese... y ensin más ni más apretó col codo el roncón de la gaita. Y la gaita según sonó el roncón... sacáronse atrás. Diz él:
>
> —¡Ya estóy bien!
>
> Garró la gaita y que se puso a tocar y ¡hala! Ellos marcharon y él quedó útil.
>
> *Sí. Bueno eso toy fartuca de oyelo, creo que fue verdá ¿eh? Toy fartuca de oyelo a los paisanos, que hubiera sío verdá.*

Se trata, simple y llanamente, de un relato que viene avalado por la tradición. Y aunque carece del valor probatorio de la experiencia, podemos creer en su veracidad. Veamos ahora un cuarto relato que sí incluye marcas referenciales de realidad. El informante comienza su narración con una precisión de carácter histórico-geográfico que dota al relato de un carácter verosímil desde sus inicios:

> *El gaitero y los lobos* (4)
> Lugar: La Hueria de Urbiés, Mieres (2000).
> Informante: Alejandro Díaz.
>
> *Por aquí hay un camín real, un camín real que vien todo eso así... que dicen que antes que yera el Camino de Santiago, un camín real, porque el valle tardó en tar como está, hasta que vinieron les mines...* y que venía una vez un mozu con una gaita y... porque entonces de aquella había mucho miedo con los lobos, que si comíen la gente, que si tal y que si cual... y venía con la gaita y veníen dos lobos. Y él, el hombre... paezmi que en el morral que traía pan... tirába-yos un poco pan, más alante otro poco... así fue entreteniéndolos. Cuando acabó el pan... *ahí detrás de la Vega'l Sabugal, que ta ahí enriba en el alto...* agachóse a coger una piedra pa tirá-yosla, y según se agachó... como tenía viento en el fuelle de la gaita fizo: ¡pooooo!
>
> Nun vio más los lobos, marcharen y dejáronlu. *Eso fue verdá, ¡eh!*

Por las cercanías del pueblo del narrador, La Hueria de Urbiés, discurre el antiguo Camino de Santiago, y fue precisamente en un punto de ese camino donde tuvo lugar el encuentro del gaitero con los lobos. El hombre fue entreteniendo el hambre de los lobos, arrojándoles trozos de pan hasta que éste se le acabó «ahí detrás de la Vega'l Sabugal», y entonces, al agacharse a coger una piedra, hizo sonar accidentalmente la gaita que ahuyentó a los lobos. Lógicamente, una narración que incluye una marca referencial de realidad –localización precisa del lugar donde sucedieron los hechos– tiene que ser cierta. Y así, taxativamente, lo asegura el narrador al final de su relato: «Esto fue verdá, ¡eh!».

Veamos ahora una quinta narración que no contendría, en principio, marca referencial alguna de realidad, salvo por un hecho casual que propició la inclusión de la misma en el relato: la presencia de un vecino en el acto de encuesta, a quien el narrador dirige una aclaración basada en el conocimiento compartido que ambos tienen sobre los habitantes de la parroquia:

El gaitero y los lobos (5)
Lugar: Parada la Vieja, Cangas del Narcea (1998).
Informante: un hombre.

Decían que iba un gaitero —Guillermo los Cadavales *[aclaración dirigida a un vecino presente en la entrevista]*— ya que le salieran los lobos, ya que llevaba la gaita... sei que el aire mal sacada, ya que se metiera... que apretara la gaita ya que sonara el roncón... ¡buooo!... ya, coño, que se largaran. Ya diz él:

—¡Ay!, ¿queréis gaita? ¡Ya vos daré you gaita!

Ya... sí, tengo oíu cuentos d'esos, sí. Ya que se alargaran, que gaita que nun querían.

Según nuestro informante, el suceso fue protagonizado por un gaitero, «Guillermo [de] los Cadavales», dato que no constaría en la narración de no haber un segundo interlocutor capaz de identificar a dicho gaitero. Y lo mismo sucede en la siguiente narración, en la que es el hijo de la informante, presente en el acto de encuesta, quien aporta la identificación del gaitero que protagonizó el encuentro con los lobos:

El gaitero y los lobos (6)
Lugar: Merillés, Tineo (1998).
Informante: Olvido Berdasco Parrondo, 69 años.

Una vez uno que iba de un pueblo pa outro, ya llevaba una gaita, ya saliéno-y los lobos... entós había muchos... –ése fue el gaiteiro de Espinaréu, este pueblo de allá *[aclaración del hijo de la informante]*– saliéno-y los lobos, ya llevaba la gaita. Ya él por escapar de los lobos pues... llevaba el fuelle de la gaita así debajo el brazo... y apretóu sin querer, apretóu el fuelle ya roncóu... entós los lobos escapanon. Diz él:

—¡Vaya!, ¿queréis gaita? ¡Non, pos gaita ya you vos tocaréi!

Ya que fuera tocando la gaita hasta casa ya que nun se metieran los lobos con él.

En principio, la propia informante no consideraba relevante precisar un dato –la identificación del gaitero– que sin embargo constituye una marca

referencial de realidad. De no mediar la presencia o la intervención de un segundo interlocutor perteneciente al ámbito familiar, y a falta de más indicios de verosimilitud en el relato, podríamos pensar que se trata de un simple «cuento folklórico», pero el nuevo dato consistente en la identificación del gaitero hace que el protagonista deje de ser un personaje «arquetípico» y se convierta en un personaje «de carne y hueso». Y un suceso que ocurrió a un personaje conocido –aunque haya muerto hace tiempo y se le conozca sólo de oídas– tiene que ser, forzosamente, cierto.

Veamos ahora una nueva modalidad del relato, construido a partir de las intervenciones simultáneas de dos informantes que, a preguntas del encuestador, contrastan su parecer sobre la identidad del gaitero del cuento:

El gaitero y los lobos (7)
Lugar: Colinas, Tineo (2000).
Informante: Manuel Rodríguez Pérez, 84 años.

Había uno d'ehí de Pena que tucaba la gaita, ya tenía una hija casada p'arriba... nun sé en que pueblo, y él iba siempre de noche, salía de noche a vela, y llevaba la gaita. Coño, llegó a un sitio que... taba rodeáu de lobos. Y entró-y la sed y vio una fuente, y púsose a beber agua... y al bajar apretó el fuelle de la gaita...¡buuu! Y entós los lobos desaparecieron. Diz él:

—¿Queréis gaita? ¡Ya you vos daréi gaita!

—[Intervención de un vecino]: —No, yo oí decir que se doblara a pañar una piedra pa tira-ys, ya entós que apretó el fuelle de la gaita ya que roncóu, roncóu la gaita. Ya entonces que pegaran un salto, ya diz él:

—¡Ya vos daré you gaita!

—[Pregunta del encuestador]: —¿Y el paisano era de aquí del pueblo?

—*Era de un pueblo que queda ahí, que llaman Pena.*

—*Era de un pueblo de ahí allá...*

—[Pregunta del encuestador]: —¿Cómo se llamaba el paisano?, ¿acuérdanse?

—No, no.

—Yo nu lo conocí tampoco... *Era hermano de Lulón el de Pena, Lulón de Pachón. No, hermano no, sei que era el padre. Era el padre de Lulón de Pachón.*

—Sería el padre, claro.

—Sí.

—Sería el padre. Hermano sei que nun tenía.

—Sei que non.

—Nu los conocí yo.

El primer punto de desacuerdo entre ambos informantes viene motivado por una variante secuencial en la intriga del cuento. El primero de ellos asegura que el gaitero apretó accidentalmente el fuelle de la gaita al inclinarse a beber agua de una fuente, mientras que el segundo interrumpe la narración para aclarar que el gaitero apretó el fuelle de la gaita al agacharse a coger una piedra. Por otro lado, ambos informantes están de acuerdo en el lugar de procedencia del gaitero, un pueblo vecino llamado Pena, pero reconocen no haberle conocido personalmente y dudan del grado de parentesco de dicho gaitero con un vecino del pueblo llamado Lulón de Pachón, que efectivamente vivió en el pueblo y murió hace años. Descartada la opción de «hermano», pues no se sabe que ese hombre hubiera tenido hermanos, optan por pensar que probablemente sería el «padre» de Lulón de Pachón. La identificación es insegura, pero el grado de veracidad concedido a la narración es absoluto.

La dificultad en identificar con exactitud al protagonista de la narración estriba en que el suceso tuvo lugar, supuestamente, una o varias generaciones atrás. Veamos ahora un testimonio de primera mano, de alguien que afirma haber conocido personalmente al protagonista de la historia, pues fue él mismo quien la transmitió a nuestro informante, que curiosamente también es gaitero de profesión:

> *El gaitero y los lobos* (8)
> Lugar: Batribán, Vilanova d'Ozcos (2001).
> Informante: Firme Díaz Prieto, 80 años.
>
> *Un vecín noso vía de cortejar a moza que casóu con él* [nombre propio inaudible] ya traía gaita, ya salíronlle os lobos ya él sentóuse no marco [piedra hincada en el suelo que sirve para delimitar los prados] *–eso contóumelo a mín él–* y al poñerlo así el culo, apretó la gaita debaixo del culo, ya roncóu a gaita ya escapáronlle os lobos. *¡Lo cuento como me lo contó él, eh!* Yá que nun queren oir la gaita los lobos, ¡eh!

Nuestro informante se limita a narrar el suceso escuetamente, sin más acotaciones que la cita de la fuente original del relato. Y ante las posibles dudas sobre la veracidad del mismo, advierte que él se limita a transmitir lo que le contó el supuesto protagonista del suceso. En esa advertencia hay, quizá, un asomo de duda, pero la duda es compañera inseparable de la creencia. Lo que sí está claro para nuestro informante, es una conclusión empírica: los lobos temen el sonido de la gaita.

Veamos ahora otro relato marcado por cierto componente autobiográfico, en el que la informante trata de situar cronológicamente un hecho que recuerda

como un suceso acontecido durante su juventud a unos muchachos de su propio pueblo:

El gaitero y los lobos (9)
Lugar: Mieldes, Cangas del Narcea (1998).
Informante: Emilia Alonso, 81 años.

Bueno, una vez que salieran d'aguilando... *aquí nu pueblo, —pero ya fue antes de you... you marchéi en 34 pa Madrí, y esto fue antes...—* ya había nieve ya fueron a buscar un músico que iba con ellos, que *iban a L'Azurera, un pueblo que hay ahí detrás...* ya entós había nieve... *—pero eso fue verdá, nun fue mentira, había unos cuantos chavales, pero claro ya murieron dellos o casi todos—* ya fueron buscale ya se les presentaron los lobos ahí na sierra, ya entós el gaiteiro tenía gaita, ya del miedo apretóu así el... ya entós sonóu... ya entós los lobos apartanon, ya dijo él:

—¿Queréis gaita? ¡No, gaita, yo vos darei!

Ya empezó a tocar ya, hala, vino tocando hasta'l pueblo. *Pero eso no fue cuento, eso fue verdá.*

Podemos observar la inclusión de varias marcas referenciales de realidad a lo largo del relato que, según nuestra informante, sucedió antes del año 34 a unos muchachos de su pueblo que iban a pedir el aguinaldo por los alrededores en compañía de un gaitero de La Azorera, pueblo vecino. La informante insiste por dos veces en que el relato es cierto: «pero eso fue verdá, nun fue mentira», «pero eso no fue cuento, fue verdá».

Y la misma opinión manifiesta la narradora del siguiente relato, en el que se precisa la identidad del gaitero –el abuelo de un vecino del pueblo– y que abunda en indicios de certeza y marcas de realidad referencial:

El gaitero y los lobos (10)
Lugar: El Sucón, Salas (1997).
Informante: Flora García Selgas, 89 años.

Eso no es cuento, eso fue verdá. El padre no, era el abuelo. Eso era ahí en Cándano, en una casa que ya no existe ninguno de la familia. Uno que traía el correo de Luarca a Salas, andando polos montes. Traía un farol, *–que ese farol lo ví yo, tocóme ver el farol, yo a él no lo conocí ni mucho menos, claro–*, y tocaba la gaita. El era gaitero, ¿no? Entonces *venía polas sierras esas de La Espina, la falda'l Aguión, todo eso por ahí* y bajaba hasta ahí. Y en una ocasión, pues *venía ya por encima de esos pueblos de Valderrodero,* que llaman. Y venían una manada de lobos, empezaron a seguilo, a seguilo, y él ya venía cola gaita al hombro, pero temblando que atacaran. *Y los lobos, al parecer, empiezan a marear primero, pa que*

caigas. Y él pues, ya cuando iba cerca ya, empezaron a cruzáse-y por el camino los lobos, unos por atrás y otros por alante, y él cayó; pero cayó encima la gaita y hizo la gaita:

—¡Brrrrrruuuuu!

Y entós los lobos marcharon. Y diz él:

—¡Ah!, ¿sí?

Pues bajó tocando la gaita. Diz él:

—¡Ya no me atacáis más!

Pero eso sí, eso fue verdá, eso no es un cuento.

No hay lugar para la duda en la convicción de nuestra informante acerca de la veracidad de su relato: «eso no es un cuento». Como tampoco lo es para el narrador del relato siguiente, que podría entrar dentro del género autobiográfico, ya que el protagonista del relato es el bisabuelo del propio narrador:

El gaitero y los lobos (11)
Lugar: Las Paniciegas, Tineo (1997).
Informante: José Álvarez Fernández, 84 años.

El bisabuelo mío era gaiteiro, vivía en aquella casa de bajo, al fondo, que no hay nadie ahora. Y resulta que andaba tocando por ahí la gaita, pola noche, –esto es de verdá ¿eh?, contábalo él, mi padre contábalo siempre, que lo decía él–. Venía de un sitio que le llaman Calleras, ahí abajo, de tocar la gaita, ya llegó el momento que dio-y ganas de hacer del cuerpo, y púsose detrás de una sebe, y traía la gaita así... el fuelle debajo'l brazo, pero nun quitóu nada, ná más que bajó el pantalón y púsose allí... ¡mecagondiez! sintiú que-y ponían las narices nu culo, grandes, frías, y diz él:

—¡Mecagondiez!, ¿qué será esto?

Ya va y, al volvese, apretó sin dase cuenta el fuelle de la gaita, y hizo:

—¡Hiiiii!

Y entós, ¡dos lobos que salieron disparaos!, que taban oliéndolo a él por detrás. *Eso fue cierto ¡eh!*

No parece necesario insistir en el carácter de veracidad que el narrador otorga a su relato. La frontera entre la realidad y la ficción se ha desvanecido por completo. Nos encontramos de lleno en ese «espacio compartido» por el «cuento» y la «leyenda»; pero aún falta un ingrediente esencial para que el relato cuentístico se convierta finalmente en relato legendario: la creación de una marca geo-lingüística; es decir, la vinculación del suceso con un lugar geográfico mediante la creación de un topónimo que haga referencia a los hechos supues-

tamente ocurridos en ese lugar. Veamos ahora el resultado final de este proceso de «trasvase» del cuento a la leyenda a través de una última versión asturiana de *El gaitero y los lobos*:

> *El gaitero y los lobos* (12)
> Lugar: Defradas de las Montañas, Cangas del Narcea (1998).
> Informante: José Flórez Campo, 66 años.
>
> *Un vecín de aquí del pueblo, de la casa de Marqués, que taba na braña y fuera de noche pa con una moza pa l'outra braña de Veiga d'Hórreu.* Y estonces vinía así sobre la mañana, claro, tenía que venir pa la cabaña d'él pa saca'l ganáu. Estonces saliénu-y los lobos *n'una regueirina que hay,* ya nu era quien a defendese d'ellos. Y él tenía una gaita. Ya estonces pues pelió ya pelió con los lobos pero ya se apoderaban d'él. Ya en una d'esas, pues llevaba la gaita debajo'l brazo y apretóula, ya sonóu. Estós el lobo pegóu un salto p'atrás.
>
> Diz él:
>
> —¡Oi, tienen miedo a la gaita!
>
> Ya estós empizó a tocar la gaita ya marchanon los lobos. Ya [a ese lugar] *tovía y-quedó el nombre de la Fuente de Marqués, tovía y-llaman hoy la Fuente de Marqués, que el paisano era de la casa de Marqués. Ya el nombre que-y quedóu pa siempre: la Fuente Marqués.*

De este breve recorrido a través del *corpus* asturiano de *El gaitero y los lobos* se desprende que nuestro relato es un hipertexto formado por un *continuum* de versiones que van desde el cuentecillo folklórico puro, de carácter universal, imaginario y ficticio, hasta la anécdota vivencial más cercana y verosímil, aquella que se apoya en lugares reales del ecosistema local y relata sucesos concretos protagonizados por personajes conocidos.

Un caso particularmente llamativo –ya fuera de la tradición asturiana– es el dato biográfico que se encuentra en la serie de «vidas» de gaiteros portugueses publicadas en Internet por la *Associaçao Portuguesa para o Estudo e Divulgaçao de la Gaita de Foles* (Lisboa), en la que el gaitero António Ribeiro, «Toni das Gaitas», entrevistado en Oporto en enero de 2000, se da a conocer como hijo ilegítimo del célebre gaitero José Benedito Lage, natural de Vale de Prados (Trás-os-Montes) y fallecido en 1965, quien alcanzó gran notoriedad en todo el país al acompañar al general Carmona en su visita oficial a Inglaterra y Escocia. De él se cuenta que:

> ...ao atravessar os montes de Sonim (Valpaços) a uma povoaçao próxima, levar alguma comida e bebida a um grupo de gaiteros que ali tocava, foi surpreendido no caminho pelos lobos. Na ideia de que podería aplacar-lhes

> a lupina voracidade, foi distribuindo a comida a uns e outros, mas depois da última, os lobos continuaram a fitá-lo, sem darem indicios de estarem saciados. Sentindo-se perdido e imaginando-se já pasto das feras, *decidiu morrer dignamente, ou seja, a tocar a gaita*, sua velha e fiel compañeira. Conta-se que os lobos fugiram assustados. Apesar do estado de choque e da perda da fala durante duas semanas, José Benedito conseguiu salvar a vida.

A estas alturas podemos sospechar que el «dato biográfico» referente a la vida de José Benedito Lage debe ser, sin duda alguna, apócrifo. Pero nuestra certeza se pone a prueba ante un testimonio autobiográfico de primera mano como el de los hermanos Simeón y Narciso Escorial García, tamborilero y dulzainero respectivamente, naturales de Villatoro (Ávila), que cito a través de una entrevista publicada en Internet por José María Hernández Escorial:

> —Cuando murió mi padre, –dice Siméon– en febrero del 19, yo ya me había casado. Rufina, mi mujer, estaba preñada, la vida siguió siendo dura para nosotros. Estuvimos tocando Narciso y yo en todos los acontecimientos que nos llamaban, ambulando por fiestas y romerías, nos cruzábamos la sierra en caballerías, con buen o mal tiempo, con lobos o sin ellos... ¡En fin, qué quiere qué le cuente!
>
> —Recuerdo que una vez veníamos de Candeleda –dice Narciso–, ya habíamos pasado Hoyos del Espino, y San Martín de la Vega; era por la tarde, cuando se nos aparecieron dos lobos. Veníamos Simeón, Petra mi sobrina mayor, que nos ayudaba tocando el bombo, y yo. Los tres, junto a la caballería donde traíamos los instrumentos y ellos detrás. A veces se adelantaban y nos salían por los laterales. ¡Vamos, que teníamos un miedo...!
>
> —¿Y qué hicieron?
>
> —Le dije a mi hermano que tocase el redoblante –continúa el dulzainero– para ver si los ahuyentábamos y así pudimos llegar a La Aldea, donde nos quedamos a dormir. A la mañana siguiente llegamos a Villatoro.

¿Cuento, leyenda o suceso? Nuestra percepción acerca del contenido real o ficticio del relato variará en función de la existencia de determinadas marcas de realidad referencial (ubicación precisa en el espacio, nombres de personas y lugares conocidos, puesta en escena de actividades, utensilios y objetos de uso cotidiano...) que actúan como mecanismos de actualización y renovación creadora, a la vez que confieren un alto grado de realismo a la narración. Ahora bien, la inserción de estas «marcas» en el relato no es, en modo alguno, un mero recurso literario empleado por el narrador –ya que éste es la primera «víctima»

inconsciente de la impresión realista de su propio relato–, sino una tendencia inherente a la propia dinámica del relato tradicional —que fluye desde lo universal a lo particular— observable en muchos otros cuentos folklóricos. Buena muestra de ello es la siguiente versión francesa, que explica el origen legendario de un topónimo, la *Fònt del Lop* de Saint-Germain-de Calberte, de este modo:

> —E: Est-ce que vous avez entendu raconter une histoire d'un musicien qui avait été suivi par des loups?
>
> —I: Oui. Un musicien... C'etait pas un musicien, mais de ceux qui jouaient d'un petit instrument, d'une flûte ou de... pour gagner une assiettée de soupe ou enfin... Et, en traversant, en venant de Jalcreste, en pasant là-haut sur la montagne, c'etait l'été et il y coucha. Mais dans la nuit les loups vinrent et ils lui faisaient la ronde. Ils s'approchaient pas, mais ils lui faisaient la ronde. Et la peur... Son outil, sa flûte, a cascaillé, a fait un bruit, et les loups déjà son calmés. Et il a dit:
>
> —Mais bien!
>
> Il s'est mis à jouer de la flûte et les loups qui n'amaient pas sûrement ce son, se sont dispersés. Et depuis, *c'etait une petite fontaine qui est sur la route, on l'apelle la Fònt del Lop. Maintenant, je sais pas si c'est exact ou si c'est... C'est toujours la Fònt del Lop* (Laurence, 2004: 259-260).

Y finalmente, como muestra de la capacidad de adaptación y renovación de nuestro cuento-tipo a través de diferentes tiempos, lugares, personajes y situaciones, veamos un último relato procedente de la misma localidad de Saint-Germain-de Calberte, en la que el protagonista es un agente de seguros:

> *Mon grand-père paternel était agent d'assurances*. Il circulait de ce fait beaucoup à pied dans le pays. Un jour en revenant de souper a Saint-Martin-de-Lansuscle, dans la nuit, il s'aperçoit dans les environs du lieu-dit Par la Croix qu'il est suivi par un loup. Il portait alors dans sa musette des plaques d'assurances en métal, qui se posaient alors sur les maisons, et un morceau de pain restant de son repas. Pour tenir le loup eloigné, il se met alors à couper du pain qu'il donne au loup morceau par morceau. Il passe ainsi Saint-Germain, l'Ancisole et se dirige vers le Mazelet. A un moment donné, il se retourne pour voir si le loup suivait toujours et, dans le mouvement, fait tinter les plaques d'assurance dans la musette. Le loup, effrayé par ce bruit, s'enfuit alors immédiatement. *Ça c'est une histoire véridique* (Laurence, 2004: 260).[1]

1. Agradezco el envío de varias de estas versiones a la profesora Josiane Bru (Centre d'Anthropologie-Université de Toulouse Le Mirail).

Vemos, en definitiva, que la ficción del relato folklórico busca siempre un anclaje en el mundo real, una escenografía cotidiana compuesta por una red de deícticos espacio-temporales, lugares de certeza, detalles objetivos y personajes conocidos que contribuyen a restar «ambigüedad» a la narración y constituyen su mayor potencial creativo, a la vez que se erigen como márchamo de autenticidad del suceso narrado. De este modo, y a través de las sucesivas generaciones de narradores, el relato avalado por la tradición se va distanciando de su condición primigenia de ficcionalidad y va tomando carta de naturaleza en una determinada comunidad, de tal forma que un relato no fácticamente verdadero en un principio puede llegar a constituir una verdad incuestionable en la mentalidad de sus usuarios. Y en cualquier caso, independientemente de que se base en hechos reales o imaginarios, cada uno de estos relatos tradicionales puede alcanzar una honda penetración en la condición humana, como expresión de la sensibilidad de un pueblo que a través de tal o cual narración —mito, cuento o leyenda— nos revela determinados aspectos de su visión del mundo y de su filosofía de la vida.

Bibliografía

AARNE, Antti y Stith THOMPSON (1961): *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, 2.ª revisión, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.

CAMARENA LAUCIRICA, Julio y Maxime CHEVALIER (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español (Cuentos de animales)*, Madrid, Gredos.

CIRESE, Alberto M. y Liliana SERAFIN (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti di fiabe*, Roma, Discoteca di Stato.

LAURENCE, Pierre (2004): *Du paysage et des temps. La mémoire orale en Cévennes: vallée Française et pays de Calberte. Recits de l'histoire, «au delà des choses», littérature orale*, Parc National des Cévennes, pp. 258-261.

PEDROSA, José Manuel (2001): «La leyenda frente al cuento y al mito», en *Héroes, santos, moros y brujas (Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos)*, Burgos, Tentenublo, pp. 18-20.

Otros títulos

Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV
Rafael Beltrán, J. Luis Canet i J. Lluís Sirera, eds

Historia, reescritura y pervivencia del romancero
Rafael Beltrán Llavador, ed.

L'educació literària
Josep Ballester

El lector model en la narrativa per a infants i joves
Gemma Lluch

Literatura i crítica literària
Revista l'Espill, 17

Paraula de la terra
Enric Valor
M. P. Saldanya, ed.

Literatura, món, literatures
Joan F. Mira

Literatura de caballerías y orígenes de la novela
Rafael Beltrán, ed.

Humor i literatura
Carme Gregori, Dolores Jiménez i Juan V. Martínez Luciano, eds.

Maravillas, peregrinaciones y utopías
Literatura de viajes en el mundo románic
Rafael Beltrán, ed.

Cinco siglos de Celestina: aportacione interpretativas
Rafael Beltrán i J. Lluís Canet, eds.

Filólogos, pedagogos, psicólogos, folcloristas, antropólogos, historiadores o personas con intereses culturales amplios asedian continuamente, en busca de respuestas, la fortaleza laberíntica e inexpugnable –pese a su apariencia simple– del cuento folclórico, tradicional o popular: el cuento maravilloso, la fábula de animales, el cuento divertido o novelesco, el de adivinanzas, absurdos y chistes.

Desde la tradición oral o desde la escrita, desde la fantasía, la leyenda o la realidad, cada cuento alberga en su interior un enorme potencial comunicativo. Y es cultura popular de primer rango la de sus narradores tradicionales –nuestros abuelos, nuestras madres, quienes contaban a su manera «Pulgarcito», «Las tres naranjitas del amor» o «La cenicienta»–, que han ido reproduciendo y enriqueciendo con sus sencillas aportaciones, con su trasmisión oral, sin saberlo ni darle la menor importancia, historias antiguas cargadas de sabiduría milenaria.

Cualquier investigación acerca de los cuentos folclóricos ayuda a explicar las raíces misteriosas del relato de ficción y a recuperar el tesoro fascinante de un pasado de narrativa oral, profundamente arraigado a nuestras culturas, pero injustamente relegado.

oberta
literatura

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
Servicio de Bibliotecas
1700826313

PUV PUBLICACIONS VNIVERSITAT DE VALÈNCIA